جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

معاني الصورة الفوتوغرافية لحروب الشرق الأوسط

Meanings of photographic Image of Wars in the Middle East

إعداد الباحثة:

حنان منير عبد الرحيم الشيخ عبدالله

إشراف

الأستاذ الدكتور خالد أحمد مفلح الحمزة

حقل التخصص- الفنون التشكيلية

2010 م

معاني الصورة الفوتوغرافية لحروب الشرق الأوسط

إعداد:

حنان منير الشيخ

ماجستير في الفنون التشكيلية، جامعة اليرموك، 2010م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الفنون التشكيلية في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

أ.د خالد أحمد الحمزة .... رئيساً

أستاذ في تاريخ الفن، جامعة اليرموك

د. خليل نمر طبازة .... عضواً

أستاذ مشارك في الفنون الحرفية التشكيلية، جامعة اليرموك

د. قاسم عبد الكريم الشقران .... عضواً

أستاذ مساعد في التصوير الفوتوغرافي، جامعة اليرموك

د.سمير كامل جبر.. عضواً

أستاذ مساعد في السينما والتلفزيون، الجامعة الأردنية

تاريخ المناقشة 2010/5/20

المحتوى

الموضوع الصفحة

الملخص

تتناول هذه الدراسة معاني صور الحروب في الشرق الأوسط في الفترة الواقعة ما بين 1948 و 2003م. وذلك ضمن عدة محاور تاريخية وفلسفية وتحليلية، ويشمل المحور التاريخي تاريخ التصوير الفوتوغرافي بالإضافة إلى تاريخ حروب الشرق الأوسط. ويتضمن المحور الفلسفي أهم نظريات التصوير الفوتوغرافي وعلاقتها بمفهوم الصورة بشكل عام والصورة الصحفية بشكل خاص. أما المحور التحليلي فقد تناول تحليل الصور مفاهيمياً وجمالياً وتقنياً ووظيفياً.

تم تقسيم عينة الدراسة إلى مرحلتين، تمثل المرحلة الأولى الفترة الواقعة ما بين 1948و 1970م، أما المرحلة الثانية فهي الفترة الواقعة ما بين 1971و 2003م. وذلك استناداً إلى فرضية توجد فروقاً تقنية ومفاهيمية وفلسفية في صور العينة، وناقشت كل مرحلة الصور من ناحية التطورات التقنية، ومحددات التقاط الصورة، وزمن الحدث ومكانه ودلالته في الصورة، وذلك بالرجوع إلى أهم نظريات التصوير الفوتوغرافي.

تمثل هذه الدراسة مناقشة لصورة الحرب في الشرق الأوسط نظرياً ومفاهيمياً ودلالياً، مع التأكيد على قيمتها الفنية. وذلك بتتبع الإتجاهات الفلسفية المختلفة وربطها مع السياق النقدي والثقافي لصورة الحرب، وبالتالي أثرها على الفهم العام للصورة الفوتوغرافية.

الكلمات المفتاحية: تصوير فوتوفرافي، حروب، الشرق الأوسط.

جدول الصور الفوتوغرافية

رقم الصورة	اسم المصور	مكان و زمان الصورة	رقم الصفحة
1-1	برت جلين Burt Glinn	مصر، 1956م	31
2-1	ديفيد سيمورDavid Seymour	مصر، 1956م	32
3-1	ديفيد سيمور	مصر، 1956م	32
4-1	روبرت كابا Robert Capa	فلسطين، 1950م	33
5-1	ليونارد فريد Leonard Freed	الأردن، 1967	34
6-1	روبرت كابا	فلسطين، 1950	34
7-1	ميشا بار ام Micha Bar Am	الأردن، 1968	36
8-1	كورنل كابا Cornell Capa	مصر، 1967	36
9-1	برونو باربي Bruno Barbey	الأردن، 1969	37
10-1	ديفيد سيمور	مصر، 1956	37
11-1	كورنل كاباCornell Capa	فلسطين، 1967	38
12-1	كورنل كابا	فلسطين، 1967	38
13-1	رينيه بوريRene Burri	مصر، 1967	39
14-1	كورنل كابا	مصر، 1967	39
1-2	برونو باربيBruno Barbey	الكويت، 1991	42
2-2	عباسAbass	سوريا، 1973	42
3-2	عباس	الكويت، 1991	43

43	فلسطين، 1994	Larry Towellلاري تويل	4-2
44	فلسطين، 2000	Ikka Uimenonإيكا أمونين	5-2
44	لبنان، 1982	Gilles Peresجيلز بيريز	6-2
45	العراق، 2003	كريستوفر أندرسون Christopher Anderson	7-2
45	فلسطين، 2000	لاري تويل	8-2
47	إيران، 1986	Jean Gaumyجين جومي	9-2
47	سوريا، 1973	ليونارد فريد	10-2
49	فلسطين، 1993	لاري تويل	11-2
49	لبنان، 1982	ريموند دباردون Reymond Debardon	12-2
50	فلسطين، 2002	لاري تويل	13-2
50	لبنان، 1991	رينيه بوري	14-2
51	الكويت، 1991	ستيف ماكوري Steve MucCurry	15-2
51	لبنان، 1982	كريس بيركنز Chris Perkins	16-2
53	فلسطين، 2000	لاري تويل	17-2
54	فلسطين،2000	كريستوفر أندرسون	18-2
54	العراق، 2003	كريستوفر أندرسون	19-2

20-2	ستيف ماكوري	الكويت، 1991	55
21-2	عباس	الكويت، 1991	55
22-2	لاري تويل	فلسطين، 2002	56
23-2	إلي ريد Eli Reed	لبنان، 1983	56

الفصل الأول

مقدمة

يعتبر تاريخ التصوير الفوتوغرافي، رغم قصره، مجالاً ثرياً للبحث والدراسة، وقد حظيت الصورة عبر تطورها كذلك باهتمام كبير من قبل النقاد والمنظرين وذلك منذ بداية القرن العشرين، وما زالت تحتل مركزاً خاصاً في الكتابة المعاصرة عن الفن.

عرف مصطلح التصوير الفوتوغرافي لأول مرة في الربع الثاني من القرن التاسع عشر، وقد اعتبر من أهم اختراعات القرن آنذاك. وقد بدأ يتضح مفهومه على أنه تسجيل المعلومات المرئية بشكلها وحجمها الطبيعي، دون التشويه في منظور الأشكال وأبعادها، إنما بنفس زاوية رؤية عين الإنسان. بالإضافة إلى أنه استخدم لتسجيل الأشخاص(البورتريه)، وفي البداية كان الهدف الأول هو تسجيل المحيط البصري بكل تفاصيله. وبالرغم من أن الموضوعات المسجلة هي نفسها ، إلا أن التصوير الفوتوغرافي أصبح يعتبر فنا بحد ذاته فيما بعد. ففي البداية كان تسجيل المشهد هو ما يشغل الباحثين والكيميائيين، وكانت الصور الأولى بدائية في تكويناتها الفكرية والنظرية. لكن بعد إعلان اكتشاف التصوير الفوتوغرافي بشكل رسمي، بدأ المصورون ينتجون أعمالاً فوتوغرافية فنية، وقد اتضح ذلك في منتصف القرن التاسع عشر، بحيث أسست هذه الأعمال لتطور فن التصوير من الناحية التقنية والفكرية لاحقاً.

وقد عرف منذ أرسطو(384-322ق.م) أن الأشعة الضوئية إذا ما مرت من خلال ثقب صغير Pinhole يمكن أن تحدث صورة. وفي القرن العاشر الميلادي شرح عالم البصريات الحسن ابن الهيثم (965-1040م) تفاصيل الرؤية، من خلال غرفة معتمة تحتوي فتحة صغيرة جداً ترى ما في خارجها(London,2005). وقد طور فنانو عصر النهضة الغرفة المظلمة بحيث أصبح بها عدسة مكان الثقب الصغير، وأصبحت الغرفة المظلمة عبارة عن خيمة محمولة يمكن للفنان التنقل بها، وأول من

استخدمها الفنان ليوناردو دافنشي Leonardo Da Vinci (1512-1452)، حيث كان يتواجد داخل الخيمة بعد اختيارمشهد الرسم، ويقوم برسم الصورة معكوسة بعد وضع لوح الرسم مقابلا للثقب. وقد اكتشف فنانو عصر النهضة أيضاً أنه كلما صغر الثقب كلما ازدادت صورهم وضوحاً وعمقاً، وقد عرف حجم الثقب فيما بعد فتحة العدسة Aperture . وسميت هذه التقنية في الرسم Obscura، وهي عبارة عن خيمة كبيرة أو صندوق أسود كبير يحتوي فتحة صغيرة وعدسة (London, 2005).

أما المادة الحساسة التي تنطبع عليها الصورة فهي هاليدات الفضة التي تم اكتشافها في أوائل القرن السابع عشر. ولكن لم يستفد منها وذلك لعدة مشاكل أهمها عدم القدرة على تثبيت الصورة، حيث أن الصفائح المدهونة بهاليدات الفضة تصبح معتمة تماماً عند تعريضها وقت طويل للضوء. ولقد بدأت محاولات تثبيت الصورة منذ بداية القرن التاسع عشر، وقد ظهرت أول صورة مثبتة عام 1827م على يد العالم الفرنسي جوزيف نيسيفور نيبس Joseph Niepce. وقد قام نيابس بطلي الصفائح الزجاجية بهاليدات الفضة ثم بمادة أسماها البتيومين Bitumen، وهي عبارة عن زيت اللافندر والسولفات والتي لا تتأثر بالضوء، وعند تعريض الصفيحة للضوء تتكون باحتراق هاليدات الفضة وتحولها للون الأسود، بينما تبقى المناطق التي لم تتعرض للضوء بيضاء. وبذلك استطاع نيبس تسجيل أول صورة فوتوغرافية باستخدام تقنية أسماها Heliograph، نسبة إلى اللاتينية وتعني الرسم بالشمس أو الرسم بالضوء. وقد استغرق تعريض الصفيحة ثماني ساعات متواصلة (London, 2005).

عمل مع نيبس الكيميائي الفرنسي لويس جاك داغير Louis Jacques Daguerre ، وقد أكمل ما بدأه نيبس بعد وفاته عام 1833م. بحيث اقترب من التصوير الفوتوغرافي بتقنية أسماها النموذج الداغيري Daguerrotype، وبالتالي ظهرت أول صورة تحمل تفاصيل عام 1837م حيث استغرقت عدة دقائق فقط. وقد أعلنت الأكاديمية الفرنسية للعلوم عن اختراع التصوير الفوتوغرافي عام 1839م.

وأعلن رسمياً عن افتتاح ستوديو داغيير لتزويد العامة بصور صغيرة سميت آنذاك بالرسم الشمسي (The Metropolitan Museum of Art, 2004)؛ ولقد تطورت عملية تسجيل الصورة فأصبحت تسجل على صفائح من النحاس مدهونة بمادة يوديد الفضة، ولا تظهر الصورة فورا على الصفيحة إلا بتظهيرها بمحلول سولفات الصوديوم. ويعتبر وليام هنري فوكس تالبوت William Fox Talbot من رواد التصوير الحديث، حيث قام بتثبيت الصورة على ورق عام 1839م، وذلك باستخدام كلوريد ويوديد الفضة وتعريضها للضوء ثم تظهيرها بالمحاليل والغرفة المعتمة. وسميت هذه التقنية Calotype وهي Kalos من اليونانية وتعني الجميل أو النموذج الرائع. وهنا أصبح حمل الكاميرا والصفائح أسهل وأصبح التصوير منتشرا إلى حد ما (London, 2005).

في عام 1861م أنتجت أول صورة بثلاثة ألوان بالإضافة إلى اللونين الأسود والأبيض، بجهود عالم الفيزياء الاسكتلندي جيمس ماكسويلJames Maxwell (Editors,1980). وبحلول ستينيات القرن التاسع عشر انتشرت ملايين الصور التي التقطت في كل مكان تقريبا، ابتداءً من ساحة المعركة، إلى تصوير البورتريه والتصوير الداخلي؛ وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر تم اختراع الفلم المرن، من قبل جورج كوداك George Eastman Kodak وقد افتتح شركة كوداك لصناعة الأفلام عام 1888م. ومع نهاية القرن كانت شركته قد أنتجت أول كاميرا بسيطة محمولة، وتضم الكاميرا لفافة من ورق التصوير يكفي لالتقاط مائة صورة، وبذلك تمكن العامة من اقتنائها واستعمالها (Idea Finder, 2006). وقد مهد ماكسويل باختراعه لظهور أول صورة ملونة بشكل رسمي في بداية القرن العشرين، على يد الأخوين الفرنسيين أنطون ولويس لوميير Antoine and Louis Lumiere. حيث نشرت في مجلة ناشونال جيوغرافيك National Geographic عام 1907م ، ويعتبر الأخوين لوميير هم أول من صنع الفلم التجاري الملون (Faber,1960). وبتحسن تقنية استنساخ الصور، ظهرت المجلات المصورة مع النصوص. وكانت ناشونال جيوغرافيك أول مجلة تدمج الصور في صفحاتها

Faber,1960). واكتمل إدخال الألوان وطباعة الصور الملونة عام 1940م، بعد أن طورت كوداك الأفلام الملونة (London, 2005). التطورات اللاحقة هي تطورات تقنية لمحاولة التصوير تحت الماء والتصوير الليلي وتصوير الحركة. وفي عام 1991 أنتجت كوداك أول كاميرا رقمية (ناشونال جيوغرافيك، 2006). وحتى نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين فإن التطورات الحاصلة على التصوير الفوتوغرافي هي تطورات تقنية تهدف إلى تحسين جودة الصورة.

في السنوات الأولى من اختراع التصوير الفوتوغرافي، كان من المستحيل أن توجد كاميرا تستطيع التقاط حدث ما، فالصور كانت بسيطة وبدائية وتستغرق وقتا طويلا(Wells,2003). إن عملية إدراك أن الكاميرا تستطيع التواصل مع الحقيقة مع التعليق عليها يقود لمرحلة أخرى في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، هذه المرحلة هي اكتشاف قوة الكاميرا كمرآة للمجتمع تجعله يرى العالم في انعكاساتها. وقد تنبه لذلك المصور الفوتوغرافي روجر فنتون Roger Fenton عام 1855م، حيث نشر ولأول مرة صورة فنية عن الحرب كقصة إخبارية(Editors,1971). بعدها بدأ الصحفي جاكوب ريس Jacob Riis في أواخر القرن التاسع عشر بتصوير طبيعة الحياة الإجتماعية، وكان ينشرها مرفقة بتقارير مكتوبة نصيا، وبعد ذلك تبعهم أفضل الموثقين الإجتماعيين في التاريخ الفوتوغرافي وهو لويس هاين Lewis H.Hine (Editors,1980)، وقد كانت صوره هي أول الصور الجادة في الصحافة حيث نشرت في مجلة الجمعيات الخيرية والعموميات Charities and the Commons عام 1908م (Editors,1960). ومع تسجيل اللحظات الهامة في التاريخ، بدأ التصوير التوثيقي يدرس حالات الألم والفرح في حياة المجتمعات. وقد ظهرت مجموعة من المصورين الذين أكدوا بدورهم على أهمية الإنسان، وذلك بمحاولة تصوير غباء الحرب و إصلاح شيئ من المعاناة.

ومن أهم هؤلاء المصورين دبليو يوجين سميث W. Eugene Smith ، أندريه كيرتز Andre Kertesz، دوروثيا لانج Dorothea Lange . وفي عام 1937م أسس المصور روبرت كابا Robert Capa وكالة ماغنوم Magnum للتصوير

الصحفي، وقد كانت تلك فترة الذروة في تشكيل ووضع مفاهيم صور الحروب والصور الصحفية (Editors,1971).

أما بالنسبة لمصطلح الشرق الأوسط، فقد برز مع ظهور الصهيونية كحركة سياسية عالمية منظمة، وذلك في الربع الثاني من القرن التاسع عشر. ويشمل منطقة تشكل امتداداً للشرقين الأدنى والأقصى. وتعتبر هذه المنطقة من أغنى المناطق في العالم بالنفط والمعادن. وتتمتع هذه المنطقة بمركز استراتيجي هام بين القارات الثلاث أوروبا وآسيا وإفريقيا، وتشمل بلدان شبه الجزيرة العربية والعراق وإيران وشمال افريقيا. ويحدد أيضا بأنه المنطقة الممتدة من ليبيا غرباً إلى إيران شرقاً، ومن سوريا شمالاً إلى اليمن جنوباً. (الأجرب، 1986).

إن حروب الشرق الأوسط في القرن العشرين قد بدأت مع الحرب العالمية الأولى في 1914م. وتلت ذلك حروب فلسطين الأولى عام 1948م والثانية عام 1967م. وحرب أكتوبر عام 1973م، والحرب الأهلية اللبنانية عام 1975م، والحرب العراقية الإيرانية أو ما بات يعرف بحرب الخليج الأولى عام 1980م، واجتياح لبنان عام 1982م، وحرب الخليج الثانية عام 1990م، واحتلال العراق عام 2003م (العلوي،2003)، بالإضافة إلى الإعتداءات الإسرائيلية المتكررة في فلسطين.

تتجه هذه الدراسة إلى الصورة باعتبارها علامة ومادة دلالية تتفاعل جدلياً مع مرجعها الواقعي، بحيث تكشف عن حقيقة الحرب لا كواقع معطى مباشرة للفكر، وإنما الحرب كحالة من حالات الوجود الإنساني. إنها بهذا المعنى ليست أمراً موضوعياً مستقلاً بل هي تفكير يتمظهر بشكل معين في الواقع (الزغبي، 2008). لا يمكن هنا التفكير في الحرب من خلال مظهرها الخارجي أي تجلياتها في الواقع التاريخي فحسب، وإنما في النفاذ إلى معناها عن طريق دلالات الصورة الفوتوغرافية. وهذه الدلالات هي الدلالة الوظيفية والتي تحدثت عنها سونتاغ فيما سبق، بالإضافة إلى الدلالة المفاهيمية وذلك استنادا إلى نظريات وفلسفة الصورة.

وقد حظيت حروب الشرق الأوسط باهتمام الكثير من المصورين العالميين أمثال توماس دفورزاك Thomas Dovorzak، ولاري تويل Larry Towell، وستيف ماكوري Steve McCurry، والمصور الإيراني عباس Abbas. تطورت هذه الصور بالطبع مع التطور التقني و المفاهيمي لطبيعة الصورة الفوتوغرافية. وقد جمعت وكالة ماغنوم للتصوير الصحفي أكثر من مليون صورة عن الحرب منذ عام 1948م وحتى الآن. ونجد في هذا الإرشيف صورا ومن ضمنها ألف صورة عن حروب الشرق الأوسط، حيث تضم الوكالة خمسين مصورا صحفياً حول العالم (Magnum, 2008).

وبناءً على ما سبق فإن الدراسة ستحول صورة الحرب إلى وحدات قابلة للقراءة، استناداً إلى تقسيم رولان بارت Roland Barthes، الذي يرى في الصورة مستويين. فالمستوى الأول هو المستوى الدلالي، والذي يرتبط بوضعية الصورة وقدرتها على احتواء الواقع كما هو، وأما المستوى الثاني فهو المستوى الإيحائي، والذي يرتبط بنصيتها الفوتوغرافية كشبكة من الدوال تنتج معاني حسب قصد وظيفي ومنظور محدد (عدنان، 2008).

إن مسؤولية هذه الدراسة هي مزاوجة بين الصورة والحدث كدال بصري في لحظة تجميد للزمن. وترى الباحثة أننا هنا نتفق مع المفكر والتر بنجامين Walter Benjamin، في أن صورة الحرب هي إطارٌ محملٌ بالملاحظات السرية التي تسمح بتعدد وجهات النظر (Wells, 2003). وفي نفس الوقت فإن ميكانيكية الصورة تعيد ما لا يعاد زمنياً، فهي تقدم لحظة حدثت مرة واحدة (Barthes, 1980). وبمفهوم آخر فإن كل صورة هي شهادة على الوجود (Barthes, 1980). وهنا يصبح الربط واضحاً بين التصوير كعملية معالجة داخلية مرتبطة بتقنياته ونظرياته أثناء الحدث، وبين أحداث الحروب كعملية خارجية تسجيلية تعنى بالمنجز النهائي أي ما بعد الحدث.

مشكلة الدراسة

إن التطور العلمي والتقني وتطور وسائل الإعلام، قد أدى إلى تطور سريع وهام في العملية الإنتاجية للصورة الفوتوغرافية. وبالتالي فقد أصبحت الصورة ترتبط بمفاهيم عدة تختلف في مسمياتها واتجاهاتها وتقنياتها، بالإضافة إلى الإنتاج الهائل والغزير للصور الفوتوغرافية، في حين لم يكن ذلك متاحاً من قبل. ورغم أن هذا التطور في بعض الأحيان شكك في مصداقية الصورة الفوتوغرافية، إلا أن الصورة الصحفية عامة وصورة الحرب خاصة ظلت تشكل جوهر العملية الإخبارية والإعلامية.

ولطالما كانت حروب الشرق الأوسط مادة إعلامية جيدة، حيث استقطبت مصورين عالميين، فقد احتلت الصدارة في الأخبار العالمية. وبناءً عليه فإن مشكلة الدراسة هي مناقشة صور الحرب في الشرق الأوسط، من منظور استدلالي مفاهيمي، لوضع صورة الحرب في سياقها التاريخي والفني والوظيفي. وهذه الدراسة ستقدم عرضاً موجزاً للأحداث المتصلة بحروب الشرق الأوسط دون الخوض في تفاصيلها. وسيتم التحدث عن العلاقة بين تلك الأحداث ونظريات التصوير الفوتوغرافي.

ولذا فإن مهمة هذه الدراسة هي الكشف عن قوة الصورة وتأثيرها، وطرق معالجتها، وتطور مفهومها وتنوع دلالاتها، وذلك من خلال ارتباطها بحقيقة الحرب وواقعها في الفترة ما بين 1948م- 2003م.

أسئلة الدراسة

وبناء على مشكلة الدراسة فإنه يمكن للباحثة طرح الأسئلة التالية:

- إلى أي مدى يمكننا ربط دلالات الصورة(الموضوع والحدث ورموز الصورة) مع حقيقة الحرب وواقعها؟

- كيف أثرت التطورات التقنية على صور الحرب في الشرق الأوسط ؟
- كيف تنوعت دلالات الصورة بتنوع المحتوى الفوتوغرافي من حيث الزمان والمكان؟

حدود الدراسة

ستتم دراسة صور الحروب في الشرق الأوسط، والتي تشمل كلا من الأردن، فلسطين، العراق، الكويت، لبنان، إيران. وذلك في الفترة الزمنية ما بين 1948م-2003م. وسيتم الإعتماد بشكل حصري على أرشيف وكالة ماغنوم للصور الفوتوغرافية، وهي وكالة تصوير صحفي عالمية محترفة. وقد أسس هذه الوكالة المصور الصحفي روبرت كابا عام 1937م، حيث كانت تلك فترة الذروة في تشكيل كيان التصوير الصحفي (Faber, 1960).

عينة الدراسة

تضم وكالة ماغنوم حاليا ألف صورة عن حروب الشرق الأوسط (Magnum, 2008). كما تضم توثيقا كاملا لأسماء المصورين وأماكن التصوير والوقت الذي التقطت فيه كل صورة. وستقوم الباحثة باختيار سبع و ثلاثين صورة لتكون عينة الدراسة، وسيتم ذلك ضمن المعايير التالية:

1- ارتباطها المباشر بحروب الشرق الأوسط، أي ارتباطها بلحظة وقوع الحدث الحربي.
2- إحترافية الصورة من الناحية التقنية.
3- قيمة الصورة الفنية.

وسيتم اختيار هذه الصور بما يخدم فرضية البحث بشكل مباشر، وستطبق الباحثة المعايير السابقة بطريقة العينة العشوائية المنتظمة، وذلك ضمن فترتين زمنيتين. فالفترة الأولى مابين 1948م-1970م، تتكون من أربعَ عشرة صورة. أما الفترة

الثانية مابين 1971م-2003م، وتضم ثلاث وعشرين صورة، وذلك بشرط أن تشمل الصور الحروب التي وقعت في الفترتين.

أهمية الدراسة

تنبع أهمية الدراسة من عدم وجود دراسات عربية في هذا المجال. وترى الباحثة حسب علمها أن هذه الدراسة هي الأولى في مجالها باللغة العربية، وذلك نظراً لندرة الكتابات العربية الجادة التي تناولت التصوير الفوتوغرافي أو أحد جوانبه. أما عالمياً فقد تناولت بعض الدراسات التصوير الفوتوغرافي والحرب بشكل عام، كما وقد تناولت دراسات أخرى مواضيع معينة كالموت والحقيقة والسرية في التصوير الفوتوغرافي.

وقد جاءت هذه الدراسة لتركز على صور الحرب في الشرق الأوسط. وتتضمن دلالات صورة الحرب، والجوانب المفاهيمية والوظيفية لها، من خلال نظريات التصوير الفوتوغرافي، ومن جانب آخر فإن حروب الشرق الأوسط مستمرة والصور الفوتوغرافية مستمرة أيضاً، وبالتالي فمن الضروري فهمها وتحليلها من الناحية الفنية. ويتم ذلك بتطبيق النظريات على أعمال فوتوغرافية هامة في التصوير الصحفي، لبيان قيمتها الفلسفية والفنية في حروب الشرق الأوسط.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى:

- ربط السياق النظري والتاريخي لصور الحروب في الشرق الأوسط مع السياق الثقافي.
- مناقشة صورة الحرب في الشرق الأوسط ودلالاتها نظرياً ومفاهيمياً. وتتبع الإتجاهات الفلسفية المختلفة، لتحليل صورة الحرب بشكل عام، وفهم الصورة عندما تتعامل مع حروب الشرق الأوسط بشكل خاص.

- تتبع التطور التقني في التصوير الفوتوغرافي وأثره على الصورة بشكل عام، وصورة الحرب في الشرق الأوسط بشكل خاص.

منهجية الدراسة

ستتبع هذه الدراسة الأسلوب النظري التحليلي الإستدلالي، بناء على نظريات رولان بارت وسوزان سونتاغ ووالتر بنيامين وجون تاغ. ويعتبر هؤلاء المنظرون هم أعمق من كتب في فلسفة الصورة في مئة العام الماضية (Wells, 2003) . وبذلك يمكن تقسيم النظريات الفوتوغرافية ضمن فترات زمنية تتبع التطور التقني والمفاهيمي للتصوير الفوتوغرافي.

إجراءات الدراسة

بناءً على ماسبق ستظهر الدراسة بشكلها النهائي في أربعة فصول رئيسية. حيث يكون الفصل الأول مشروع البحث ويحتوي على المقدمة والأهداف ومشكلة البحث والدراسات السابقة. وسيقدم الفصل الثاني التصوير الفوتوغرافي والحقيقة، وهو فصل نظري يتحدث عن نظريات التصوير الفوتوغرافي في محورين فرعيين تتناول فيهما الباحثة طبيعة الصورة، ومفهوم الصورة الصحفية. أما الفصل الثالث فيتناول معاني صور الحروب في الشرق الأوسط. ويضم مقدمة في تاريخ حروب الشرق الأوسط، وسيتم من خلاله تحليل الصور الصحفية لحروب الشرق الأوسط. أما الفصل الرابع فيحتوي على نتائج البحث والتوصيات والمراجع.

الدراسات السابقة

دراسة جوليا هونز Julia Hons (2005م) بعنوان: الرموز البصرية للأسرار: التصوير الفوتوغرافي للموت وأزمة تحديد الهوية.

Visual Codes of Secrecy: Photography of Death and Projective Identification.

إن موضوع هذه الدراسة هو دلالات الموت والإحتضار في الصور الفوتوغرافية. وتعرف الباحثة التصوير الفوتوغرافي بأنه رموز بصرية تخفي أسراراً عديدة؛ كما وتناولت الباحثة جماليات الموت من ناحيتين، فالناحية الأولى هي الإستحضارات الرمزية للموت، وأما الناحية الثانية فهي تعنى بتاريخ تصوير الموت والمعاني البصرية المعاصرة له. وتزعم الباحثة أن موضوع السرية في التصوير الفوتوغرافي لم يطرق من قبل الباحثين. كما أنها تطرحه من خلال مفاهيم تساعد في التعرف على هوية التصوير الفوتوغرافي.

والهام في دراسة هونز هو الفصل الذي يتحدث عن صور الموت في الحروب والتصوير التوثيقي. حيث جمعت الباحثة مصادر عديدة لمنظرين هامين كتبوا عن الموت والإحتضار في مختلف الإتجاهات، أمثال ميشيل فوكو Michel Foucault، وجين بودريلارد Jean Baudrillard، ورولان بارث Roland Barthes، وبذلك فإن هذه الدراسة سدت فجوة في فهم نظريات الموت والسرية، من خلال تطبيقها على الصور الفوتوغرافية. وبرأي هونز فإن الصورة الفوتوغرافية تشهد على الحرب وتساعد العالم على فهمها. كما أن صور الحروب تضيف بعداً آخر لفهم التصوير ضمن مستويات مختلفة، تتعدد بتعدد وجهات نظر الفلاسفة؛ وهنا بالتحديد يوجد علاقة مباشرة بين دراسة هونز والدراسة الحالية حيث تهدف الدراسة الحالية إلى الربط بين ما كتب في دلالات الصورة من قبل منظرين هامين، وتطبيقها عملياً على صور الحروب في الشرق الأوسط.

دراسة جارت رومينسكي Jarret Ruminski (2007م) بعنوان: (الجاذبية المروعة): التصوير الفوتوغرافي للحرب الأهلية متزامنا مع ظهور الإتجاه الواقعي للتصوير الفوتوغرافي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

A Terrible Fascination, Civil War Photography and the Advent of Photography Realism.

وتبدأ هذه الدراسة بالتحدث عن أصل الصورة الفوتوغرافية وعلاقتها بالفنون الأخرى. ويؤكد الباحث على أهمية الصورة كوسيط حقيقي ينقل الأحداث كما وقعت تماماً، كما وتقدم الدراسة اتجاهات مختلفة لتاريخ الصورة الفوتوغرافية، وردة الفعل الشعبي تجاه صور الحروب المبكرة استناداً إلى ما كتب في تلك الفترة. ويتطرق الباحث إلى أهمية الجمهور وأثره على طبيعة صورة الحرب في بداياتها، وجماليات استحضار الحرب في صور واقعية. وتعتبر دراسة رومينسكي مفيدة للدراسة الحالية من حيث أنها مادة نظرية جيدة حول بدايات صور الحرب في العالم، والظروف الإجتماعية والثقافية والجماهيرية التي أحاطت ببدايات التصوير الفوتوغرافي.

دراسة ليزلي مولن Leslie Mullen (1998م) بعنوان: الحقيقية في التصوير الفوتوغرافي: الإدراك، والغموض، والواقعية في عالم ما بعد الحداثة.

Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in the Post Modern World.

هذه الدراسة تتبع الجانب النظري الفلسفي في محاولة لفهم الصورة الفوتوغرافية، كمادة إخبارية تناقش موضوعاً معيناً. وبمفهوم آخر مدى مصداقية الصورة بشكل عام، والصورة الإخبارية بشكل خاص. وتطرح الباحثة باختصار عدة مواضيع، وذلك لجعلها مدخلا لبحوث ودراسات أخرى في المجال. وتشمل هذه المواضيع التطور التقني والتلاعب بالصور، الصورة والإدراك، الواقع وإدراك الحقيقة، الفلسفة الحديثة والحقيقة. وقد تناولت مولن في فصل آخر طبيعة الفن ووظيفته، الفن والإقناع، الحقيقة والغموض، الجمال والتصوير الفوتوغرافي.

تعتبر دراسة مولن من الدراسات النقدية الجادة، حيث تنبهت إلى موضوعات هامة في التصوير الفوتوغرافي. وتحتوي الدراسة على نظريات معاصرة تتبع لاتجاهات فلسفية مختلفة وبذا يمكن اعتبارها مادة مفتاحية جيدة للدراسة الحالية. ويمكن الإستفادة من دراسة مولن بشكل مباشر، حيث يتحدث الفصل الثاني من دراستنا عن التصوير الفوتوغرافي والحقيقة وفهم النظريات وربطها بالصور التي تتناول أحداثا متصلة بحروب الشرق الأوسط.

إن ما تضيفه الدراسة الحالية لهذه الدراسات هو أنها تناقش صور الحرب في فترة زمنية وجغرافية محددة، كما أنها تعنى بنظريات التصوير الفوتوغرافي. ونظرا لندرة الدراسات المحلية العربية التي تحدثت عن التصوير الفوتوغرافي، فإنه يؤمل من هذه الدراسة أن تصبح مادة مرجعية للمختصين والدارسين.

دراسة كارولين برذرز Caroline Brothers (1997م) بعنوان: الحرب والتصوير الفوتوغرافي.

War and Photography.

تناولت هذه الدراسة صور الحرب من ناحية تاريخية، حيث تحدثت عن واقع الحرب كحدث يسجل في التاريخ. وتؤكد برذرز في دراستها على أن الفهم العام للصورة الفوتوغرافية يعتبر في بداياته؛ بالرغم من مرور أكثر من قرن ونصف على اختراعه. وبالتالي فهي تطرح صور الحرب التي نشرت في الصحف المطبوعة، وعلاقتها بالتطور الإعلامي والإلكتروني وتطور وسائل الإتصالات.
اهتمت هذه الدراسة بالصور التي توثق الحدث الصحفي من ناحية اجتماعية، حيث ترصد ردود أفعال الجمهور تجاه الصورة المنشورة. وتوصلت إلى وضع حدود للصورة الصحفية تعتمد بشكل مباشر على طبيعة الحدث، فمثلا صورة الحرب بشكل خاص عليها أن تلتزم بالقيم التقليدية للصورة الفوتوغرافية، وذلك بمراعاة الجانب الإنساني والإجتماعي العام.

دراسة كارولين مورهد Caroline Moorehead (2009م) بعنوان: الإنسانية في صور الحروب منذ عام 1860م.

Humanity in War Photography since 1860.

تضم هذه الدراسة مائتي صورة عن أهم الحروب في العالم، وتصفها الباحثة بأنها مشاهد حرجة في التاريخ الإنساني. وتعتبر أن موضوع الحرب هو موضوع يصعب فهمه وتحليله، أما صور الحرب فهي تحمل مضامين رمزية عديدة تتمثل بوجود علاقات داخلية بين العناصر في إطار كل صورة.

وترى مورهد أيضاً بأن الخوف من مواجهة الحرب ورغبة الإنسان في البقاء، هو ما يدفعنا للإعتراض على مشاهد الحرب البشعة. وتسجيل الحرب بالصور هو تعبير ضمني عن الخوف، فكل عنصر في إطار الصورة يمثل الموت بأحد أشكاله. وبشكل عام تعتبر هذه الدراسة مادة توثيقية جيدة لتاريخ تصوير الحروب في العالم، فهي تشمل أهم الصور بالإضافة إلى أهم ما كتب عن صور الحرب عبر فترات زمنية مختلفة.

الفصل الثاني
التصوير الفوتوغرافي والحقيقة

مفهوم الصورة الفوتوغرافية

إن القرن التاسع عشر كان بداية مرحلة جديدة من وعي الإنسانية وذاكرتها. فقد أعادت التطورات التقنية والعلمية تشكيل المعرفة والفكر الإنساني بطريقة لم تكن ممكنة من قبل، وقد غيرت الإختراعات الجديدة المتعددة في مجالات الإتصال والمشاهدة مفهومي الزمان والمكان. واعتبر التصوير الفوتوغرافي من أهم إختراعات القرن التاسع عشر، وذلك لقدرته على حفظ الحاضر للأبد، واعتبرت الكاميرا آنذاك مرآة للواقع.

لكن الإفتراض الشائع بأن التصوير يقدم موضوعه بالضبط كما هو في الواقع، مسألة يجدر النظر إليها بعين الشك. فقد بدأ المصورون يستعملون المؤثرات الخاصة بهم للتحكم بوضع وموضوع الصورة، حتى يتمكنوا من إنتاج صور تنقل رغباتهم وتعبر عنهم. فصورهم لم تعتمد على التوثيق بشكل ميكانيكي بحت، وكذلك فإن الصورة بعد إنتاجها تبدأ واقعها الخاص، فهي تستعمل في مجالات عدة وبالتالي تعطي معاني متنوعة.

وبعبارة أخرى، فإن الصورة التي تبدأ من خلال علاقة ثنائية طرفاها هما المصور والموضوع، سرعان ما تكتسب أبعاداً جديدة تربط الصورة وموضوعها بالمشاهد، والتاريخ، والزمان والمكان. وتنشأ علاقات تخضع لاعتبارات فنية ومعرفية، مما يثير العديد من الأسئلة حول الصورة وتأثيرها بدءاً من التفكير بالصورة وانتهاءً بالتفكير بالعالم. فالمسألة ليست مجرد تحضير وإنجاز الصورة، إنما كما يقول فيكتور بيرغن Victor Burgen (Wells, 2003)، كيف تؤثر الصورة وتقاوم المعتقدات السائدة.

ونظراً لاتساع محاور التصوير الفوتوغرافي، التصوير الصحفي وتصوير البورتريه ، والتصوير الإعلامي،...، فإن نظرية الفوتوغرافي ليس لها منهجية خاصة. فبحسب رولان بارث Roland Barthes (Barthes, 1980)إن نظرية التصوير تنحصر في المجال الذي تمثل فيه الصورة دوراً فعالاً، فنظرية التصوير ليست موضوعاً مستقلاً بحد ذاته، إنما تتضح أهميتها في التاريخ العام للصورة ونظريات الإستحضار والإتصال. وفي هذا السياق يرى جون تاغ John Taggبأن التصوير الفوتوغرافي ليس له هوية، فهو حالة من حالات التكنولوجيا لكنه يترابط بعلاقات قوية، فالفوتوغرافي طبيعة ومنتج ووظيفة ومعنى وتاريخ (Tagg, 1988).

إن التوجه للبحث في نظرية التصوير الفوتوغرافي هي مسألة هامة. وذلك لا يقتصر على البحث في دلالات الورقة أي المنتج الفوتوغرافي المؤطر، وما تحتويه وما تستبعده، إنما البحث في كل المراحل التي تحرض إنتاج الصورة. ويرى بارث (Barthes,1980) ، أن فهم التصوير الفوتوغرافي يتضمن ناحيتين هامتين، الناحية الأولى هي فهم التاريخ الفوتوغرافي بمعناه الشامل، ويتطلب ذلك فهم النصوص المكتوبة التي تسرد وقائع معينة في فترات زمنية مختلفة. أما الناحية الثانية فهي ناحية صورية وهي جزء من تلك الفترات الزمنية. بينما يرى جون تاغ بأن فهم الفوتوغرافي يتم بتتبع المراحل التالية الحقيقة، والمعرفة، والملاحظة، والوصف، والإستحضار، والتسجيل، فقيمة الكاميرا تكمن في طبيعة الموضوع من حيث حقيقته. بمعنى آخر مدى قدرة الصورة على نقل شكل ومضمون الواقع، فالصورة برأيه ليست شاهدا على التاريخ، فهي التاريخ بحد ذاته (Tagg, 1988).

طبيعة الصورة الفوتوغرافية

إن جوهر التصوير الفوتوغرافي هو في أصل الصورة، فما نراه بالصورة هو ليس مجرد اختيارات تعود لمشاهد معينة، إنما هي بالضرورة أشياء حدثت أمام العدسة. ، فإن وبتعبير بارث (Barthes,1980) الصورة تخبر الحقيقة بإتقان وهي نقل حرفي للأصل. ومن هنا فإن الصورة ليست استحضاراً للماضي، وليست إعادة ما ألغي بالزمان والمكان، لكنها تشهد على كل ما هو موجود. وتؤكد سوزان سونتاغ Suzan Sontag هذه النظرية فالصورة عندها بلا جدل تثبت أن هناك شيئاً حدث، فهي دائماً تقترن . بوجود شيء حقيقي موجود أو كان موجوداً(Sontag, 1977). بينما يرى روجر سكرتونRoger Scruton في كتابه التصوير والإستحضار Photography and Representation (Scruton, 1983)، أن التصوير الفوتوغرافي يقدم لمحة عن الأشياء في لحظة معينة وهو بذلك يجعلها ممتدة زمنياً. ولكن في هذه الحالة يجب أن تكون الصورة مثالية وذلك تبعاً لثلاثة استنتاجات، فالإستنتاج الأول هو موضوع الصورة حيث يجب أن يكون موجوداً في الحقيقة. والثاني يجب أن يظهر الموضوع تقريباً كما يظهر في الصورة. وأما الثالث فيجب أن يكون مظهره في الصورة هو ظهوره في لحظة معينة من وجوده الحقيقي. فإذا حققت الصورة تلك المحددات اعتبرت وجهاً آخراً للحقيقة. وقد جزم سكرتون بوجود نوعين من الصور، فهناك صور تحاكي العالم الموجود، وصور تترجم العالم الموجود بعوالم أخرى متخيلة وهذا الفرق يتشكل بين المحاكاة المكتملة وغير المكتملة. ويكون الإستحضار مثالياً عندما تخلق الصورة عالماً مماثلاً للواقع.

وترى الباحثة أن مسألة هامة تظهر هنا وهي إزدواجية الواقع بين الموضوع من حيث وجوده الحقيقي ووجوده في الصورة. فهل يمكن اعتبار الصورة نسخة عن الواقع، أم أنها تجسيد للواقع الذي مضى؟ وكيف يمكن أن تكون الصورة وهمية وواقعية في وقت واحد؟ فالصورة من ناحية هي ورقة مطبوعة تستحضر موضوعاً في بعدين،

ومن ناحية ثانية فإن هذا الموضوع يحاكي الواقع، بحيث يملك أدلة قوية كشاهد ليس على الوجود فقط إنما على الزمن. وهنا يرى تاغ أن الحقيقة ليست فقط مادة ملموسة، إنما نظام منطقي تكون الصورة جزءاً منه. وهي أيضاً ليست من الماضي لكنها الحاضر بمعنى متغير ومنظم، وهذا ما يجعل الصورة أكثر من ورقة مطبوعة. فالتصوير الفوتوغرافي هو فن الحقيقة، وممثل نموذجي للحقيقة في الفن (Tagg, 1988).

وبالعودة إلى بارث فإن الفوتوغرافي ينقل المشهد نفسه من الواقع كاملاً، ولكن لا بد من وجود نقص في النسب والأبعاد واللون، وهذا النقص ليس تحويلاً. فالإنتقال من الواقع إلى صورته يتم باقتطاع الواقع، ومن ثم إعادة بنائه كرموز تختلف في جوهرها عن الشيء الذي تقدمه كمنجز نهائي. فالصورة ليست الواقع إنما شبهه الكامل، وهذا الإستحضار المتكامل هو الذي يحدد الفوتوغرافي، ويبرز خصوصية الصورة الفوتوغرافية. إن الإنتقال الذي تحدث عنه بارث ليس تحويلاً للواقع إنما تسجيل له (Barthes, 1980) ، ودافع عن هذه الفكرة المنظر بيير بورديو Pierre Bourdieu بقوله إن الفوتوغرافي هو حالة من تجمد الواقع نتيجة إختيار إعتباطي تسجيلي.

وبمفهوم آخر التصوير الفوتوغرافي هو نظام إصطلاحي يعبر عن المكان وفق قواعد المنظور والأحجام والألوان(Bourdieu, 1965) . ورغم أن هذه الفكرة واجهت اعتراضات عدة كون الصورة أداة مسجلة، إلا أنها اعتبرت مشكلة أو عائقاً في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، وتطرق إليها ميشيل فوكو على أنها مشاكل فردية في حقل المعرفة أو كما أسماها الأرشيف المنسي(Tagg, 1988)،وإذا اعتبر التصوير كتسجيل واقعي وموضوعي للعالم المرئي، فهذا يعني أنه قد أوكل إليه منذ البداية دور اجتماعي فاعتبر واقعياً وموضوعياً.

إن تداخل المعاني أوجد علاقات جديدة بين الصورة وموضوعها، فالصورة أداة لمعرفة الأشياء وهي نسخة مختارة من الواقع. أما الموضوع فهو هدف مرجعي وهو في نفس الوقت نوع من أنواع الزيف. وبالتالي فهناك علاقة سببية واضحة بين الصورة وموضوعها، فالموضوع يتيح لنا أن نستنتج سبباً لوجود الصورة، لكن الصورة نفسها لا تتيح لنا أن نستنتج وجودها بدون الموضوع (Scruton, 1983). ومن هنا يمكننا القول بأن طبيعة العلاقة بين الصورة والموضوع الذي تقدمه ليست علاقة تمثيل فقط.

إن وراء كل لوحة تشخيصية لوحة مجردة، ولا تشكل الأولى سوى ذريعة للمرور إلى الثانية. وعليه فإن موقفنا تجاه الفوتوغرافي هوفضول، ليس حول الصورة إنما حول موضوعها، فموضوع الصورة هو بديل النظر إلى الموضوع نفسه.

وهنا لا حاجة للتساؤل عن واقعية الصورة الفوتوغرافية، فما هو أساسي في وظيفة الصورة هو الإستعمالات الرمزية الممكنة لها. وبعبارة أخرى، إن ما يشكل إنتاج الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضاً. فالموضوع، باختلاف سياقاته، هو المدخل الأساسي لاستيعاب ممكنات التدليل داخل الصورة. فالصورة على الأقل تحمل معنيين، فالأول يحدد موضوع الصورة وما يشير إليه، أي ما يوجد في الواقع وتستطيع العين المجردة أن تتعرف عليه؛ وأما المعنى الثاني فهو سلسلة المعاني التي لا توجد إلا في ذات المتلقي، والتي تكشف عن سياقات جديدة تحول المرئي إلى دلالة مستقلة عن الواقع.

واستناداً إلى ما سبق، فإن الصورة هي امتلاك أبدي لموضوع عرضي (Rumineski, 2007).والتصوير الفوتوغرافي، هو نظام من التعديل البصري يحصر الرؤية في جزء من الزمن. ولكن حتى يتم التقاط صورة فلا بد من تنظيم المشاهد الفوضوية في العالم (Bresson, 1992) ، فما يختفي وراء الصورة الجيدة هو قدرتها على إنقاذ المشهد من خراب العصر ومنحها قيمة ثورية حقيقية (Benjamin, 2003).

كما أن التقنية والثقافة والمعالجة التاريخية والخبرة البصرية والكيميائية، كلها تنتج الصورة المطبوعة.

مفهوم الصورة الصحفية

لقد كانت صور الحرب في العشرين سنة التي تلت اختراع التصوير الفوتوغرافي، تتبع نفس القواعد الجمالية لأي موضوع آخر. فالصور الأولى عن الحرب كانت مجردة من علامات الحرب الحقيقية كالدم، والموت، والأسر، وبذلك صورت الحرب بشكل خاطئ حتى عام 1862م. بعدها بدأ المصورون يلتقطون صوراً تعبر عن الحرب بأشكال مختلفة، مع هدف واضح وهو نقل حالة الحرب كما هي للمتلقي، ومن هنا أصبحت الصور تقدم استحضاراً حقيقياً لواقع الحرب المريع. وقد ظهر اتجاه آخر في تصوير الحروب، وهو التجريد الرمزي للمفاهيم الثقافية والإجتماعية مثل الوطنية، والوحدة، والبطولة، بعيداً عن الواقعية. ومع ذلك فإن مؤرخي الفن يميلون لتصنيف صور الحرب كوسيط فني ظهر في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين (Ruminske, 2007).

وفي تلك الفترة أصبح التصوير الفوتوغرافي هو الوسيط الأهم في التعبير عن الحالات الإنسانية المختلفة، وهو أيضاً فن يعيد الحاضر في التاريخ بصور من الواقع، لكنه في نفس الوقت يتجاوز الواقع ويبدعه في وحدة مغلقة ومحكمة (Desnoes, 2003).

وقد أضافت سونتاغ بأن الصورة لها قوة عميقة في التعبير (Sontag, 2003) ، لأنها تصور أشخاصا وأحداثا ومواقع حقيقية(Sontag, 1973). وكل صورة هي رسالة تحمل عبارة جدلية معينة، ترجع للوقت الفعلي لزمن التقاط الصورة ولمكان الحدث أيضاً. إذن فالصور هي أحداث منفصلة وتقدم مضامين مختلفة أيضاً.

وبالرجوع إلى سونتاغ فالصورة لها دلالة وظيفية أيضاً وذلك بقدرتها على إظهار الأشخاص والأشياء في الوقت الممنوح لهم في الزمن. إن وظيفة الصورة

الصحفية هي الإخبار، وبالرغم من ذلك فإنها تتخلى عن هذه الوظيفة، وتتحول إلى قوة رمزية تتجاوز الحدث الفريد والخاص. وهذا أمر بديهي، فواجهات الرمز مفتوحة، إنها ليست أصلاً ثابتاً، بل مواقع وعلاقات دائمة التحول. فانفصال الصورة عن الحدث المباشر يمد العين بما يساعدها على التذكر، أو بما يقوي داخلها حالات الإجلال والحزن أو يدعوها، على العكس من ذلك، إلى التربص لمعاودة الكرة. إنها بذلك تنزاح عن الانفعالات السريعة، تلك التي تفرزها اللحظة العرضية ولا تعيش إلا في الحدث ومن خلاله، لتتحول إلى قيمة تتسلل إلى الأحكام والرؤية وتقدير الأشياء. وهذا ما يشكل الدور الرئيس الذي يقوم به التأطير في بناء نص ثنائية الصورة، ابتداءاً بالوظيفة الإخبارية، وانتهاءً بخلق حالات قابلة للتأويل (Sontag, 1970).

مراحل قراءة الصورة

إن التقاط صورة ما معناه القيام باختيار مزدوج، بين ما يجب أن يحضر في الصورة وما يجب أن يغيب عنها. وفي التصوير الصحفي فإن الفوتوغرافي عليه أن يقدم الحدث بأمانة مطلقة. ومن وجهة نظر الباحثة، فإن التصوير الصحفي بشكل عام، وتصوير الحروب بشكل خاص، يتميز باستمراريته. وبمفهوم آخر، فإن صورة الحرب لا تكتفي باستحضارحدث في لحظة معينة، إنما تمهد لما سيحدث أيضاً. وبذلك فإن مسألة القبض على الزمن تصبح مسألة نسبية يحكمها طبيعة الموضوع ودلالته. وقد أدرك هوشني Hochney أن قيمة الصورة الفوتوغرافية تكمن في الزمن. وبقوله، فإن جوهرالصورة لا يستقيم إلا في سيولة الخطاب، وفي ظل المعنى الذي يتولد عن حركة الزمن. ويضيف أيضاً أن ثبات الزمن في الصورة، وجمود اللحظة في الخطاب البصري، وهماً يلغي جهود اللحظة الفوتوغرافية وسعيها إلى المحايثة والآنية. وبذلك فإن الصورة الفوتوغرافية لا تكتفي بإثارة لحظة ثابتة فحسب، إنما عليها أن تمتد باعتبارها فعلاً بالزمن (Caroline Brothers, 1997).

وبناءً عليه، فالصورة هنا ما فوق إتصالية، لأنها تخفي معلومات لا تزال فعالة وحقيقية. كما أن الصورة الصحفية تقدم عدة مستويات من الإتصال، فهي رسالة تحمل معاني متجددة. ويرى بارث (Barthes, 1977) أن الصورة الصحفية هي رسالة تتكون من ثلاثة عناصر رئيسية، وهي مصدر الرسالة، والقناة التي تمر عبرها الرسالة، والمتلقي. ويمثل المصور الفوتوغرافي مصدر الرسالة، أما القناة فهي الوسيلة الإعلامية التي يتم عبرها نقل الرسالة المصورة إلى المتلقي.

وتبعاً لذلك فإن بارث يقترح مرحلتين أساسيتين لقراءة الرسالة الفوتوغرافية، أما المرحلة الأولى فهي المعنى الإشاري، وأما المرحلة الثانية فهي المعنى الإيحائي، وفي المرحلة الأولى يتم وصف العلاقة بين الدال والمدلول، بمعنى آخر بين الواقع الحقيقي ومثاله في الصورة. فالمعنى الإشاري، هو تلك العملية الميكانيكية البحتة التي تمثل التقاط الصورة، بحيث يكون تفسيرها واضحا ولا يمكن الإختلاف عليه. أما المعنى الإيحائي، فهو يضيف عنصراً آخراً للتفسير. فبينما كانت العلاقة في المعنى الإشاري بين الدال والمدلول، أصبحت هنا بين الدال والمدلول والشخص المفسر. والذي بدوره يتدخل في معنى الصورة الفوتوغرافية، عن طريق اختياره تقنيات المعالجة، أو التأطير، أو طريقة العرض، أو الإخراج النهائي لها. وهناك ستة عناصر تؤثر في إنتاج المعاني الإيحائية في الصورة الفوتوغرافية وهي الموضوع، ووضعية الصورة، والتأثيرات الخادعة، والجمالية،وجاذبية الموضوع المصور، والتكوين(Barthes, 1977).

ويتفق ستيوارت هول مع بارث في مراحل قراءة الصورة، ويضيف هنا بأن الدال والمدلول والمفسر، كلها مرجعيات هامة لفهم المعاني الإيحائية للإشارة في المدرك البصري (Hons, 2005).

وبهذا فإن رسالة الصورة تحتوي على جانبين متعارضين ومتكاملين، هما الجانب الدلالي، والجانب الجمالي. فالجانب الدلالي هو ما يتضمنه إطار الصورة بشكل مباشر، أما الجانب الجمالي فيمثل الرموز التي تظهر من خلال قنوات الإتصال المختلفة. إن

الصورة ضمن هذا المفهوم تصبح نظاماً ثقافياً متكاملاً، تمتلك سائر مقومات التأثير الفعال في متلقيها (Mullen, 1998).

وهنا تطرح الباحثة مسألة هامة، فكيف يمكن للصورة الصحفية وصورة الحرب تحديداً، أن تحمل قيماً جمالية؟ وما وظيفة الصورة في هذا السياق؟ هل هو تقديم الحقيقة الإنسانية، أم البحث عن القيم الجمالية وتقديمها داخل إطار محكم؟ إن الصورة في مجالاتها المتعددة، تستطيع أن تحصر الحقيقة والجمال في إطار واحد، لكن في التصوير الصحفي تصبح العملية معقدة، فكل صورة هي عبارة عن وحدة مفردة لا تقبل التكرار، وبتعبير آخر، فإن الصورة هي الوسيلة الوحيدة لتثبيت الإنسان في حالاته المختلفة. والجمال هنا يصبح عارضاً، أو مرحلة لاحقة من أولويات الصورة. وهنا تنشأ مسألة أخرى، فهل جمال الصورة ينحصر فقط في اتباع قواعد الفوتوغرافي، أو في تقنيات الإضاءة والتأطير؟ يجيب عن هذا التساؤل روبرت آدامز Robert Adams ، وبقوله فإن ما يحدد جمالية الصورة الفوتوغرافية هو إنسانية اللحظة. ووجود العنصر الإنساني في الصورة يمنحها قيمة حقيقية، تتمثل في قدرة المتلقي على رصد الإنفعالات المختلفة (Adams, 1996) . وتضيف سونتاغ إن جمالية الصورة تكمن في عجزها النسبي في التعبير عن حقيقة الواقع، و يكفي أن تعلن الصورة عن هدفها الإنساني لتصبح جمالية (Sontag, 2003).

صورة الحرب كوسيط

إن صورة الحرب في هذا السياق وسيط بصري هام، فهي تنقل تفاصيل الحرب ببساطة وتلقائية. مما يجعلها تتحول من مجرد صورة صحفية، إلى أيقونات حقيقية تخرج من سياقاتها التاريخية لتصبح جزءاً هاماً من الذاكرة الجماعية. إن الصورة بذلك تبتعد عن دورها الإعلامي والإخباري، وهذه النتيجة تقود بالضرورة إلى جعل المتلقي يفسر موضوع الصورة بناءً على تجربته الخاصة، فتتحول الصورة من المرئي إلى

المحسوس والمعاش، وبذلك فإن صورة الحرب تضع عبء التفسير على المتلقي.

وتعتبر سونتاغ (Sontag, 1970)، أن الصورة الصحفية أصبحت مثيراً رئيسياً للإستهلاك، فصور العذاب والدمار أصبحت معلماً لا غنى عنه من معالم معرفتنا بالحرب. كما أن الصورة التي تؤثر هي تلك التي تشهد على أكبر قدر من المأساة، وبذلك فإن الصورة تصل إلى درجة أعلى من الأمانة الصحفية بالرغم من ضعف إمكاناتها التقنية؛ فهي تنقل المعاناة الميدانية المباشرة. وبحسب بنيامين فإن الصورة تدخل عصر التكاثر الميكانيكي، حيث تفقد ميكانيكيتها وتتوسع دائرة إنتشارها (Benjamin, 2003).

وبذلك فإن الصورة كوسيط، ترغم المتلقي على أن يكون جزءاً من الحدث، وأن يتفاعل مع المعطيات البصرية ويفسرها. إن هذه العلاقة الضمنية بين الصورة والمتلقي، تتجاوز مرحلة القراءة البصرية للموضوع المصور. فالصور الصحفية، وصور الحرب تحديداً، تتضمن مشاهد المعاناة الإنسانية وما إلى ذلك من مشاهد الدمار والأسر والقتل. وهنا يصبح الموضوع الإنساني مؤطراً بإطارين، الأول هو إطار المصور الذي التقط الصورة، والثاني هو إطار المتلقي الذي يملك الحق في النظر إليها وتأويلها. أما العنصر الإنساني المصور فهو غائب عن هذه العلاقة المعقدة، باعتباره لحظة سجلت في الزمن.

وهذا يقود إلى ما كتبته سونتاغ، فقد أشارت إلى أن الصورة الصحفية هي سجن مصغر عن الواقع. فهذا الواقع المصور، معزول داخل أطر فيزيائية، وإجتماعية، ووظيفية (عدنان، 2008). وبمعنى آخر، فإن النظرة الفوتوغرافية للحرب هي نظرة لا مبالية، فهي تسعى لتسجيل المعاناة بحرفية عالية، وهنا تتحول الصورة من العملية الميكانيكية، إلى محاولة للإستيلاء على موضوع الحرب الذي يتجرد من معانيه الإنسانية. وبالتالي تفرض الصورة سلطتها البصرية والمعرفية، بحيث تكتسب رد فعل مباشر من المتلقي.

ومما سبق، فإن التصوير الصحفي يمثل الأشخاص والوجوه التي يتضح فيها الموت. وهذه المسألة تحتمل جانبين، أما الجانب الأول فهو إلغاء خصوصية الأشخاص، وتصوير وحشية الحرب بشكل نموذجي لتحمل دلالة معينة. فالمصور في هذه الحالة يصنع لحظات حياته من معاناة الأشخاص وموتهم. وهذا بالتأكيد هو اقتحام لحقوق هؤلاء الأشخاص وخصوصيتهم. وترى سونتاغ (عدنان، 2008) في هذا الجانب، أن تصوير المعاناة والألم هو عملية اغتصاب واختراق رمزي للآخر. وهو يتناسب مع المجتمع الإستهلاكي الذي تجذر على تكاثر إنتاج الصور وغزارتها.

أما الجانب الثاني، فهو الإلتفات إلى ألم الآخرين. فبالرغم من أن الصورة في هذا المجال هي اقتحام خصوصية الأشخاص، إلا أنها وسيط يؤكد على أسباب الحرب والعدوان. وبالرجوع إلى سونتاغ (Marist, 2002)فإن التسارع التقني في نقل الصورة وعرضها بنفس وقت الحدث الحربي، يمكن أن يجعل المتلقي جزءاً من المعركة. وبالتالي فإن الصورة قد تغير وتوسع مفاهيم المتلقي حول ما يستحق النظر إليه وملاحظته. ويضيف بارث (Barthes, 1980) إن الصورة الصحفية هي اقتحام للخصوصية أمام العامة، إلا أنها بالمقابل أبتكار لقيم مجتمعية جديدة.

الفصل الثالث

معاني صور الحروب في الشرق الأوسط

حروب الشرق الأوسط في القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين

كان القرن العشرون مسرحاً لحروب طويلة وعديدة في الشرق الأوسط. وقد أدى التطور الإعلامي والتقني إلى سرعة وصول الخبر، وكفاءة عرض الصور. وبالتالي أصبح من اليسير تتبع الأحداث وفهمها وتحليلها ومتابعة تطوراتها المتلاحقة. إن هذا الجزء سيكتفي بطرح السياق التاريخي العام لحروب الشرق الأوسط، وذلك ضمن مهمة البحث، بعيداً عن إشكاليات التصعيد السياسي والتنظيم العسكري.

بدأت حروب الشرق الأوسط في العصر الحديث مع بداية الحرب العالمية الأولى، حيث نشبت الحرب بين الحلفاء ودول الوسط عام 1914م، وعلى الجبهة العربية فقد حاول الأتراك الهجوم على قناة السويس عام 1915م لكنهم أخفقوا في ذلك (عمر، 1986). و تم إعلان الثورة العربية الكبرى في حزيران عام 1916م ، والتي انطلق بها الشريف الحسين بن علي شريف مكة ضد الدولة العثمانية (عمر، 1986). انتهت الحرب العالمية الأولى عام 1918م، وقد بلغ عدد ضحاياها ما يقرب تسعة الملايين وذلك في القوات المسلحة وحدها. لم تلبث أن تنتهي الحرب العالمية الأولى حتى بدأت الحرب العالمية الثانية بين الحلفاء ودول المحور عام 1939م، وانتهت بانتصار الحلفاء عام 1945م. وفي غضون ذلك تم احتلال العراق عام 1941م. وقد بلغ عدد ضحايا الحرب العالمية الثانية سبعة عشر مليوناً قتيلاً (العدول وآخرون، 1986).

وقد تلا ذلك حروب فلسطين الأولى حرب عام 1948م، والثانية عام 1967م. فالحرب الأولى أطلق عليها إسم النكبة، وقد أدت إلى قيام دولة إسرائيل وتهجير السكان عن أراضيهم. وأما الثانية فهي حرب حزيران، وهي عبارة عن سلسلة معارك تمثل الصراع العربي الإسرائيلي. قامت هذه الحرب في 5 حزيران بين إسرائيل من جهة وكل من مصر والأردن وسوريا من جهة أخرى، وقد استطاع الجيش الإسرائيلي من

خلالها هزيمة الجيوش العربية. وبعد قرابة السنة قامت معركة الكرامة، التي خاضها الجيش العربي الأردني ضد العدوان الإسرائيلي عام 1968م (كونت،1994). وقد سجل بذلك أول نصر عربي على الجيش الإسرائيلي، واعتبرت بذلك من المعارك الحاسمة في تاريخ المنطقة جمعاء.

بعد ذلك حاولت مصر وسوريا استرداد الأراضي التي احتلتها إسرائيل بالقوة في حرب 1967م. وتتمة للصراع العربي الإسرائيلي قامت مصر بضربة جوية تشكلت من مئتين واثنين وعشرين طائرة مقاتلة، وأعلنت بذلك الحرب على إسرائيل في أكتوبر عام1973م (رمضان،2002). وتمكنت القوات المصرية من اختراق خط بارليف خلال ست ساعات من بدء المعركة، كما أوقعت خسائر كبيرة في القوات الإسرائيلية. وذلك بمساعدة القوات السورية، حيث تمكنت القوات الجوية والبرية من اختراق خط الدفاع الإسرائيلي في الجولان. وقد تدخلت القوات المغربية والعراقية والأردنية والسعودية أيضاً، مما أسهم في ثبات الجبهة السورية وصمودها (رمضان، 2006). ويعتبر نصر أكتوبر أهم حدث في تاريخ مصر في النصف الثاني من القرن العشرين (رمضان، 2002).

وبدأت الحرب الأهلية في لبنان في الثالث عشر من نيسان عام 1975م، في منطقة بيروت وسرعان ما عمت كامل الأراضي اللبنانية. وقد أوقعت أكثر من مئة وخمسين ألف قتيل خلال خمسة عشر عاماً، بالإضافة إلى تشريد ونزوح مئات الآلاف (فريد، 1984). وخلال هذه الأزمة تفاعلت مقومات داخلية لبنانية وإقليمية عربية وغير عربية ودولية أدت إلى حرب لبنان عام 1982م، حيث أصبحت لبنان ساحة قتال بين منظمة التحرير الفلسطينية وسوريا وإسرائيل. ومن أهم نتائجها محاصرة القوات الإسرائيلية مخيمات صبرا وشاتيلا للاجئين الفلسطينيين، وتم ذبح ثلاثة آلاف مدني بالرغم من التعهدات الأمريكية بحماية المدنيين الفلسطينيين (كونت، 1994).

وفي الوقت ذاته عام 1980م بدأت الحرب العراقية الإيرانية، واستمرت ثماني سنوات. وفي عام 1988م وافقت إيران على هدنة السلام التي اقترحتها الأمم المتحدة. وقد حصدت الحرب أرواح نحو أربعمائة ألف شخص من الجانبين (مومني، 1988).

وفي مطلع عام 1991م بدأت حرب الخليج الثانية، حيث اجتاح الجيش العراقي الحدود الكويتية، وتوغلت الدبابات والمدرعات العراقية وقامت بالسيطرة على مراكز رئيسية في شتى أنحاء الكويت. وقد شنت قوات الإئتلاف حملة جوية مكثفة شملت العراق من الشمال إلى الجنوب، وذلك حين انتهت المدة التي منحها مجلس الأمن للعراق بسحب قواته من الكويت، وبعدها بدأ العراق يرد على هذه الحملات الجوية، بتوجيه صواريخ إلى أهداف داخل إسرائيل، وداخل مدن في السعودية. بالإضافة للبدء بعملية سكب لما يقارب مليون طن من النفط الخام إلى مياه الخليج العربي (العلوي، 2003). ولقد استمرت الحرب أربعين يوما أسفرت من خلالها عن إشعال وتدمير أكثر من سبعمائة بئر نفطي في الكويت (العلوي، 2003). وحتى نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرون تكررت الإعتداءات الإسرائيلية على مدن فلسطين وقراها.

وفي عام 2003م وقعت حرب الخليج الثالثة والتي أطلق عليها أيضاً حرب العراق، وذلك نسبة إلى الأعمال العسكرية التي حدثت في العراق وأدت إلى سقوطها أمام الولايات المتحدة الأمريكية، وقد تسببت هذه الحرب بأكبر خسائر بشرية في تاريخ العراق منذ عدة عقود (كامل، 2008).

معاني صور الحروب في الشرق الأوسط

التقطت أول صورة فوتوغرافية في المنطقة العربية، بحضور محمد علي باشا في مدينة الاسكندرية. وذلك بعد أن أعلن فرانسوا أرغو، زعيم الحزب الجمهوري الفرنسي عن اكتشاف التصوير الشمسي عام 1839م (الحاج،2009). ومنذ التقاط الصورة الأولى دخلت المنطقة العربية مرحلة جديدة من التوثيق البصري، وأخذ مئات

المصورين يتدفقون على مصر وسوريا. وانطلقت أول بعثة تصوير فرنسية عام 1840م باتجاه سوريا مرورا بالعريش وغزة والخليل والناصرة ثم القدس، ونشرت الصور في كتاب صدر في باريس عام 1841م (الحاج،2009).

تحول مسار التصوير التوثيقي بعد ذلك إلى دراسة حالات الألم والفرح في حياة المجتمعات. وقد بدأ التصوير الفوتوغرافي يسجل لحظات هامة في التاريخ، وظهرت مجموعة من المصورين أكدوا على أهمية الإنسان، وقد آمنوا بأن صورهم تظهر غباء الحرب أو تصلح شيئاً من المعاناة. ومن أهم هؤلاء المصورين دبليو يوجين سميث W. Eugene Smith ، أندريه كيرتز Andre Kertesz، دوروثيا لانج Dorothea Lange (Editors, 1980). وفي عام 1947م أسس المصور روبرت كابا Robert Capa وكالة ماغنوم Magnum للتصوير الصحفي، وقد كانت تلك فترة الذروة في تشكيل صور الحروب والصور الصحفية (Faber,1960).

اعتبرت وكالة ماغنوم أول وكالة تصوير صحفية مستقلة، وبدأت الوكالة تصور الحروب حول العالم وضمت آنذاك أربعة مصورين هم روبرت كابا، وهنري كارتير بريسون Henri Cartier Bresson، وجورج رودجر George Rodger ، وديفيد سيمور David Seymour (Magnum,2008) . تميزت ماغنوم بتقديم حقيقة الحرب بمفاهيم ومضامين تسرد الوقائع، وتعنى بتفاصيل الحالة الإنسانية. كما اهتمت بشكل الصورة الجمالي، أي من ناحية التكوين والإضاءة والأبعاد. وبذلك فهي تحقق جودة عالية في معايير الصورة الصحفية، من حيثُ السرعة في الأداء والتعامل مع الزمن أثناء الحدث الحربي، ومن حيثُ الإهتمام بالعنصر الإنساني. وعليه أصبحت الوكالة عبارةً عن أرشيف يحتوي صوراً صحفية موثقة منذ منتصف القرن الماضي.

وتضم عينة هذه الدراسة ثلاثاً وثلاثين صورة مقسمة إلى مرحلتين زمنيتين. حيث تمثل المرحلة الأولى الفترة الزمنية التي تقع بين عامي 1948و1970م، وتضم أربع عشرة صورة. أما المرحلة الثانية فهي الفترة الزمنية التي تقع بين عامي

1971و2005م، وتضم ثلاث وعشرين صورة. وعمدت الباحثة إلى هذا التقسيم بناء على فرضية وجود فروق بين المرحلتين، وذلك بتتبع التطور التقني وأثره على مضمون الصورة ومفهومها. من الناحية الشكلية أي تكوين الصورة وعلاقتها بالواقع، والناحية الدلالية أي ما تحتويه من مفاهيم ترتبط بالنص الفوتوغرافي. وتزعم الباحثة بوجود تطور مفصلي هام في مفهوم الصورة الصحفية خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وسيتم تحليل الصور بالرجوع إلى نظرية رولان بارت في تحليل النص الكتابي وتطبيقها على النص الفوتوغرافي، مع ما يرافق ذلك من فروقات في عمليات المعالجة بين النص الكتابي والفوتوغرافي. ويرى بارت في نص كتابه "نقد وحقيقة" Criticism and Truth (بارث، 1987)، أن النص ليس أحادياً وهو مصنوع من نصوص مضاعفة، فمحتوى النص هو عبارة عن النص الأصلي، وعن القصد من وراء النص. وبالفوتوغرافي يمكننا القول بأن الصورة لها تعددية أيضاً، فهي صورة طبق الأصل عن الواقع، وهي أيضاً إطار محمل بالمعاني والدلالات المختلفة.

إن المسألة هنا ليست نقد الأعمال الفوتوغرافية، إنما تحليلها لفهم المعاني والرموز المحيطة بالصورة، والتي تؤدي بدورها إلى دلالات مفاهيمية ووظيفية محددة. إن قراءة الصورة تحتمل معنيين، فإما أن تكون القراءة فعلاً يتكون من جملة من الإفتراضات. أو أن تكون جزء من النص البصري، بحيث يكون مضمون الرسالة واضحاً (ابرير، 1997). وعليه فإن فهم العمل الفني يكون بقراءات عدة، ولكل قراءة خصوصيتها فهي توجد الصلة بين الدال والمدلول، ويعتبر النظر في دلالات العمل كافيا لمنحه صفة التجدد والإستمرارية (ابرير، 1997).

بناء على ما سبق، فالدراسة تستند إلى النص الفوتوغرافي بشكل أساسي، بعيداً عن إشكالية حضور المصور الفوتوغرافي في أعماله. فتلك مسألة تتعلق بالظروف الإجتماعية والثقافية والنفسية والسياسية، ويعتبر ذلك مدخلاً لبحوث أخرى في هذا المجال. ويرى بارث (ابرير، 1997)، بأن قراءة النص يجب أن تستند إلى النص نفسه،

وذلك ضمن عدة مراحل، أولها معرفة الحقيقة التي ينطوي عليها النص من حيث قربها من الواقع، ثم فهم الأحداث التي يسردها النص، وانتهاءً بتحليل الرموز والدلالات المتتابعة والمتضادة بالنص نفسه. وترى الباحثة أن الصورة تحتمل تفسيرات عدة، تختلف باختلاف وظائفها ومضامينها، فهي نسخة حقيقية عن الواقع تقدم عناصر مألوفة بصرياً، كما أن الصورة الصحفية بوجه الخصوص هي إخبارية وتقدم بالضرورة وقائع معينة. أما تحليل الدلالات والرموز فتصبح مسألة نسبية تعتمد على تقنيات التصوير من ناحية الإضاءة والتضاد بين الظل والنور مثلاً، وتكرار العناصر بشكل معين، كما أن هنالك رموزاً ودلالات مفردة تمثل ثقافات مجتمعية مختلفة تؤثر في الفهم العام للفوتوغرافي. وسيتم تحليل الصور بناءً على عدة محاور أساسية وهي التطور التقني، ومحددات التقاط الصورة، وزمن الحدث ودلالته في الصورة.

المرحلة الأولى 1948- 1970م.

التطورات التقنية

وتشمل هذه المرحلة الصور التي التقطت في حروب فلسطين الأولى عام 1948م، والثانية عام 1967م، كما تشمل أيضاً حرب السويس عام 1956م، ومعركة الكرامة عام 1968م. وبالرغم من تعدد المصورين واختلاف بيئتهم وثقافاتهم، إلا أن الصور الفوتوغرافية في هذه المرحلة تحمل طابعاً تقنياً خاصاً. وعليه فإن هذه الصور التقطت بعناية من حيث إختيار الإطار والتكوين وجماليات شكل الصورة الفوتوغرافية، والتي عرفت بقواعد التصوير الفوتوغرافي. وأهم هذه القواعد توزيع العناصر داخل إطار الصورة أو تكوينها وفقاً لقاعدة الثلث، وعمق الميدان والذي يعني وجود عدة أبعاد في الصورة حيث تبدو هذه الأبعاد واضحة. بالإضافة إلى توازن الظل والنور والتباين، واستغلال الخطوط لإضفاء ناحية جمالية. وترى الباحثة بأن ذلك يعود إلى أن المصورين كانوا يذهبون لالتقاط صورهم بعد إنتهاء الحدث الحربي، مما يسمح لهم

بتعدد زوايا النظر والتقاط أكثر من صورة للمشهد الواحد، بالإضافة إلى اختيار وقت التصوير بناء على اختلاف زوايا سقوط أشعة الشمس وانعكاسها على الموضوع. ويبدو ذلك واضحاً في جميع صور عينة الدراسة. وتعتبر الصورة 1-2 مثالاً جيداً على ذلك، ويبدو في إطار الصورة ترتيب العناصر وتكوينها ضمن خطة تقنية معينة. تتضمن تقسيم الصورة إلى عدة مستويات بصرية، تبدأ من الصخور والسياج في مقدمة الصورة، والتي تعتبر مادة مفتاحية جيدة للتعبير عن دلالة الحرب دون التصوير المباشر لمشاهد الحرب العنيفة، وفي مستوى آخر يوجد أشخاص وأشجار وجزء من أثر معماري. إن الجهد المبذول في التقاط الصورة يبدو من زاوية اختيارها، فحالة الحرب هنا هي لحظة جمالية معاشة تنقل واقعها بطريقة غير مباشرة. وتتميز الصورة 1-4 بالإضافة إلى التكوين وترتيب العناصر، بالمساحة الضوئية والظل والنور، وترى الباحثة بأن أهميتها الشكلية والتقنية تنبع من وجود الهالة الضوئية خلف الطفلة في يسار الصورة، والتي تعتبر الموضوع الأهم في الصورة. ويحتاج ذلك إلى عناية خاصة في اختيار زاوية المشهد ووقت التصوير حسب زاوية سقوط أشعة الشمس.

محددات التقاط الصورة

في بداية هذه المرحلة، كانت الصور تلتقط بعد فترة من وقوع الحرب، وتصور جثث الضحايا والدمار، كما في الصور 1-1، و1-2، و1-3. ويتحدد ذلك بعدة عوامل أهمها تأخر الكاميرا في التقاط أحداث متتابعة بسرعة عالية نسبياً، فبالرغم من أن الكاميرا في تلك الفترة تستطيع التقاط جزء صغير من الثانية قد يصل إلى 1\8000، إلا أنه لا يمكنها التقاط أكثر من إطار واحد للصورة وقد يحتاج التقاط صورة أخرى وقت لإعدادها. ومن جانب آخر فإن صور الحرب كانت تعرض بعد انتهاء الحرب لأسباب تقنية كما سبق، ولأسباب اجتماعية تتعلق بتقبل مشاهدة صور جثث الضحايا والدمار. واعتبرت سونتاغ (Sontag, 2003) أن مسألة النظر إلى ألم الآخرين ومعاناتهم

يعتبر اقتحاماً لخصوصيتهم،وخاصة عندما لا يعلم الآخر بأنه موضوع الصورة، ومن يحق لهم النظر هم فقط الذين يستطيعون تقديم المساعدة وما عدا ذلك فهم متلصصون. وقد اتفق مع سونتاغ المنظر بارث ، وبذلك اقتصرت الصور في تلك المرحلة على بيان أثر الحرب النفسي من خلال تصوير الأشخاص مع ضرورة معرفتهم بوجود المصور ، وبأنهم وبموافقتهم أصبحوا موضوعا للصورة.



صورة 1-1، المصور برت جلين Burt Glinn
عام 1956م، في مصر.



صورة 1-2، المصور ديفيد سيمور David Seymour،

عام 1956، في مصر.



صورة 1-3، المصور ديفيد سيمور David Seymour،

عام 1956م، في مصر.

ومن جانب آخر كانت صور الحرب في تلك المرحلة إنسانية سببية، بحيث أنها تصور أشخاصاً يسردون احتمالات عدة للواقع. فهذا الواقع غير واضح تماماً، فمثلاً، إنفعالات الشخوص من خوف ورهبة وحزن تدل على مأساة من نوع ما، لكنها لا تدل بالضرورة على نتائج الحرب، فقد يكون الدمار بسبب الكوارث الطبيعية، كما في الصور 1-4، و1-5، و1-6. وهنا فإن الصور هي نسخ للواقع من ناحية شكلية وزمنية، أما من الناحية المفاهيمية فهي سببية تحتمل عدة تفسيرات. فقد يبدو موضوع الصورة 1-5 بأنه بورتريه لعدد من الأشخاص، لكن وضعية السيدة العجوز في يمين الصورة ينبئ بحدوث كارثة ما، بالرغم من عدم وجود رسالة بصرية واضحة في عناصر الصورة. وما يدل على أنها مأساة حرب هو زمن ومكان التقاط الصورة، فالنص البصري غير واضح تماماً كمادة إخبارية إنما يتضح بالنص الكتابي أي بما يضيفه المصور من زمن ومكان الحدث وعلاقته بالصورة. وذلك ينطبق أيضاً على الصورة 1-6.



صورة 1-4، المصور روبرت كابا Robert Capa، عام 1950م في فلسطين.



صورة 1-5، المصور ليونارد فريد Leonard Freed، عام 1967م في الأردن.



صورة 1-6، المصور روبرت كابا Robert Capa، عام 1950م في فلسطين.

تطور مفهوم صور الحرب مع نهاية الستينات من القرن العشرين، وأصبحت الصور الفوتوغرافية تظهر معالم الحرب وتفاصيلها، ومعاني المقاومة والوحدة. بالإضافة إلى تصوير المعدات العسكرية والأسلحة، ويتمثل ذلك في الصور التالية 1-7، و1-8، و1-9. والتقطت أيضاً صوراً تمثل إلتقاء الجانب العسكري مع الشعب المحتل في إطار واحد، كما في الصور 1-10، و1-11 ، و1-12. ومع ذلك لم ترد مشاهد القتال أو العنف الحربي في تلك المرحلة. ومع تطور مفهوم الحرب فالصور الفوتوغرافية بدأت تفقد جزءاً من جودتها التقنية مع التأكيد على نقل حالة إخبارية معينة. ففي الصورة 1-10 يبدو الإطار غير متوازن تماماً، أي أن قطع الصورة يحتاج إلى إزاحة إلى الأعلى مع تغيير زاوية المصور قليلاً إلى اليسار. فالهدف في هذه الصورة هو نقل حالة الحرب، وما زالت التقنية إلى حد ما تشكل جزءاً هاماً من الصورة، ويبدو ذلك في الأبعاد واللون والإضاءة. ويتضح ذلك أيضاً في الصورة 1-11 حيث أن الأولوية أصبحت للموضوع، فالوقت الذي التقطت فيه الصورة كانت الشمس بزاوية عمودية وقد أثر ذلك على تعريض الصورة ودرجات ألوانها، وهنا يجب تحديد أولويات التقاط الصورة فقد لا يدوم الحدث أكثر من دقائق وبالتالي لا يمكن التحكم بالأشعة الضوئية الساقطة. وبالتالي فإن تصوير حدث حربي ما لا يضمن بالضرورة جودة تقنية عالية، وذلك يعود لمحاولة تسجيل اللحظة في أسرع وقت ممكن.



صورة 1-7، المصور ميشا بار آم Micha Bar Am، عام 1968م في الأردن.



صورة 1-8، المصور كورنل كاباCornell Capa،
عام 1967، في مصر.



صورة 1-9، المصور برونو باربي Bruno Barbey
عام 1969م في الأردن.



صورة 1-10 ، المصور ديفيد سيمور David Seymour،
عام 1965م في مصر.



صورة 1-11، المصور كورنل كابا، عام 1967 في فلسطين.



صورة 1-12، المصور كورنل كابا، عام 1967 في فلسطين.



صورة 1-13، المصور رينيه بوريRene Burri،
عام 1967، في مصر.



صورة 1-14، المصور كورنل كابا، عام 1967 في مصر.

زمن الحدث ومكانه ودلالته في الصورة

يرى الفنان د.خالد الحمزة أن العمل الفني له عدة أزمنة، أولها هو زمن تحققت فيه الأعمال الفنية، وهو ما نعرفه بعصر العمل أو الفترة التاريخية التي أنتج فيها. والثاني هو عمر العمل الفني، أي الزمن الذي مر عليه منذ إنتاجه ويستمر حتى اندثاره. والثالث فهو زمن استغرقه إنتاجه أو تنفيذه أو يستغرقه في تحوله. أما الرابع فهو الزمن الذي يستحضره العمل الفني (عالم الفكر،2006). والزمن الهام في هذا السياق هو الزمن الذي تستحضره صور الحرب في هذه المرحلة، وهنا كما ترى الباحثة فإن الزمن هو زمن واقعي، وذلك أن استحضار المشهد في الصورة مشابه لاستحضاره في الواقع، فالزمن الفعلي للمشهد هو نفس الزمن الذي يمكن أن يدركه المشاهد في حال وجوده في موقع الحدث. وبذلك تبدو الصور وكأنها جزء من تاريخ الحرب، أي تسجيل لأحداث حصلت في الماضي وحفظت في الذاكرة الجماعية. ومن ناحية أخرى فإن مكان الحدث واضح وزاوية الرؤية واضحة أيضاً، ويمكن مشاهدة إطار الصورة دون بذل أي مجهود بصري في محاولة لتتبع الأحداث، وهذه مسألة هامة في إدراك تفاصيل الحدث. ويبدو ذلك واضحاً في الصور التي تمثل هذه المرحلة.

ومن وجهة نظر الباحثة، فإن الصور الفوتوغرافية لحروب الشرق الأوسط في هذه الفترة اعتمدت على التقنية لتكوين دلالة معينة. وبمعنى آخر فإن الحرفية العالية في مراحل إنتاج الصورة توحد النص الفوتوغرافي، فيقدم الإطار مشهداً كاملاً يهتم بالمنظور والأبعاد، وبما أن الصور تلتقط بعد الحدث الحربي فإن المصور يكتفي بصورة واحدة للمشهد مع أخذ الوقت الكافي لترتيب العناصر داخل الإطار. وقد يعود ذلك أيضاً إلى الوقت المستغرق في عملية التقاط الصورة ذاتها، وما يرافق ذلك من سحب شريحة الفلم وقياس الضوء واستبدال الأفلام. والفكرة الهامة هنا هو أن هذه الصور اكتفت بصياغة المشهد ووصفه، بنقل الأبعاد الزمانية والمكانية والشخوص دون تقديم حقيقة إخبارية وتقريرية مباشرة.

المرحلة الثانية 1971- 2003م

التطورات التقنية

وتشمل هذه المرحلة حرب أكتوبر عام 1973م، وحرب لبنان عام 1982م، والحرب العراقية الإيرانية مابين 1980-1988م، وحرب الخليج عام 1991م، واحتلال العراق عام 2003م، بالإضافة إلى الإعتداءات المتكررة في فلسطين.

شهد التصوير الفوتوغرافي العديد من التطورات التقنية والمفاهيمية منذ سبعينات القرن العشرين، كان أهمها ظهور الكاميرا الرقمية من قبل شركة كوداك عام 1991م (National Geographic, internet). والتي أسهمت في اختصار الزمن الفعلي لالتقاط الصورة، والذي تبعه اختصار المراحل المتعددة لإنتاج الصورة بشكلها النهائي. وترى الباحثة أن صور الحرب مرت بعدة مراحل تبعاً للتطور التقني الحاصل، فالمرحلة الأولى ركزت على القيمة الشكلية للصورة، أي ما يتضمنه الإطار من مساحات وتكوين وإضاءة دون التركيز على مضمون الصورة من الناحية الخبرية، وتمثل ذلك في صور الحرب بالفترة ما بين 1948-1970م. أما المرحلة الثانية فقد اهتمت برصد تفاصيل الحرب مع الحفاظ على القيمة الشكلية للصورة كما في الصور 2-1 و2- 2، و 2-3. فمثلاً في الصورة 2-1 يوجد حدث مباشر وواضح يتمثل بوجود الدخان والنيران والجثة، وبالمقابل فإن الصورة معالجة تقنياً بشكل جيد، والموضوع مشمول في إطار الصورة دون تشتيت لمشاهد الحدث. أما المرحلة الثالثة فقد عالجت مضمون الصورة دون مراعاة الجانب التقني، وهنا أصبح معيار الجودة لصورة الحرب هو قربها من لحظة وقوع الحدث الحربي، بعيداً عن قيمتها التقنية. والصورة 2-5 هي مثال على ما سبق، فالتقاط تفصيل من الحدث الحربي لحظة وقوعه تعتبر مسألة حرجة نسبياً، بما في ذلك صعوبة اختيار زاوية ووضعية المشهد. ومثال آخر على ذلك الصورة 2-8 وهنا تبدو الرسالة الخبرية واضحة، بالرغم من الضعف التقني الموجود. فالشخص في يمين الصورة لا يخدم موضوع الصورة شكلاً ولا مضموناً، بالإضافة إلى عدم

اكتمال هيئته داخل الإطار، بمعنى أن وجهه خارج المشهد، وهذه المسألة تعتبر مشكلة تقنية في التصوير الفوتوغرافي. وتبدو هذه الفكرة أيضاً في الصور 2-4، و2-6، و2-7.



صورة 2-1، المصور برونو باربيBruno Barbey، عام 1991، في الكويت.



صورة 2-2، المصور عباس Abbas، عام 1973م في سوريا.



صورة 2-3، المصور عباس Abbas ، عام 1991م في الكويت.



صورة 2-4، المصور لاري تويل Larry Towell، عام 1994م في فلسطين.



صورة 2-5، المصور إيكا أمونين Ikka Uimonen، عام 2000م في فلسطين.



صورة 2-6، المصور جيلز بيريز Gilles Peress، عام 1982 في لبنان.



صورة 2-7، المصور كريستوفر أندرسونChristopher Anderson، في العراق عام 2003م.



صورة 2-8، المصور لاري تويلLarry Towell، في فلسطين عام 2000م.

محددات التقاط الصورة

تفترض الباحثة وجود محددات هامة أثرت في عملية التقاط الصورة في هذه المرحلة، وأهم هذه المحددات هو اختصار الزمن المستغرق في التصوير وما تبع ذلك من سرعة في مراحل إنتاج الصورة كمنجز نهائي، ومن ناحية أخرى السرعة في نقل الصورة عبر وسائل الإعلام المختلفة وتلقيها وبثها في نفس زمن الحدث الحربي. وقد أدت هذه الأسباب إلى تزايد كبير في الإنتاج الفوتوغرافي، وقد ساعد في ذلك أيضاً القدرة على تخزين كم هائل من الصور إلكترونياً واختصار الكلفة والوقت اللازم لطباعتها. وبذلك ترى الباحثة أن تصوير الحروب في مرحلة التطور التقني بشكل عام والتطور الفوتوغرافي بشكل خاص أدى إلى إرباك في عملية التقاط الصورة الحربية، بحيث أصبحت الحرب عبارة عن سلسلة من الصور الفوتوغرافية المتتابعة والتي ترصد كل التفاصيل الزمانية والمكانية بشكل عشوائي، يبتعد إلى حد ما عن الحرفية الفوتوغرافية، وهذه المسألة تبدو واضحة منذ نهاية القرن الماضي أي منذ البدء عملياً في استخدام التصوير الرقمي. إن كثافة الإنتاج الفوتوغرافي أثر بشكل إجتماعي على تقبل مشاهد الحرب على أنها جزء من الوعي بالزمن الحاضر، وهنا نقطة مفصلية هامة بين المرحلتين حيث أنه في المرحلة الأولى كانت تعرض صور الحرب بعد انتهاء الحدث الحربي ومع مراعاة خصوصية الأشخاص في إطار الصورة. بينما المرحلة الثانية تعتبر صورة الحرب جوهر العملية الإخبارية بغض النظر عن حقوق الأفراد في الصورة، فهي تنقل عبر العالم في نفس لحظة وقوع الحدث، وتبدو هذه الفكرة واضحة في الصور 2-9 و 2-10.



صورة 2-9، المصور جين جوميJean Gaumy، عام 1986 في إيران.



صورة 2-10، المصور ليونارد فريدLeonard Freed، عام 1973 في سوريا.

زمن الحدث ومكانه ودلالته في الصورة

وترى الباحثة أن معنى الحرب هنا يتمثل في مستويين. المستوى الأول يرتبط مباشرة بالتعبير عن حقيقة الحرب وواقعها، وذلك باحتواء تفاصيل الحدث داخل إطار الصورة، كما في الصور 2-9، و2-10، و2-11. أما المستوى الثاني فهو غير مباشر، حيث يرتبط بالجوانب الرمزية للحرب وانعكاساتها المختلفة لحظة وقوع الحدث الحربي. وبمفهوم آخر فإن إطار الصورة هنا لايكتفي بوصف الحدث إنما بتوقع خاتمته أيضاً، ويبدو ذلك في الصور 2-12، و2-13، و2-14، و2-15. فالزمن هنا مزدوج، فهو استحضار حقيقي لزمن الحدث وهو ثابت، وفي نفس الوقت استحضار لزمن آخر متخيل وهو متغير بتغير زمن الصورة وقراءتها. وبمفهوم آخر فإن زمن الحدث انتهى وتم تسجيله على أنه جزء من الماضي، بينما زمن توقع خاتمة الحدث يبقى حاضر في كل مرة يتم فيها قراءة الصورة، فالزمن المتخيل هو لحظة بين ماتم تسجيله في الماضي وما يمكن التنبؤ به في المستقبل. وتتفق الباحثة مع إلكنز Elkins (عالم الفكر،2006)، في بحثه منذ القرن الثامن عشر السرد المجمد واللحظة والحدث، حيث تطرق إلى مسألة إثبات الحدث في الصورة. وبقوله فإن الفنان يمكن أن يظهر لحظات تقدم ما حدث وتضمر ما سيحدث حالاً (رأي أنتوني أريل من شافتسبيري Anthony Earl of Shaftesbury)، أو أن الفنان لا يقدم أحداثاً إنما لحظات محورية أو مركزية، وقد يختار آخر حدث أو نقطة في الزمن من تدفق زمني متواصل (رأي جيمس هاريس James Harris في كتابه عن الموسيقى والتصوير والشعر). بينما يطلب ليسنج Lessing في كتابه لاواكون Laocoon بألا تكون اللحظة المختارة هي قمة الحدث؛ لأن ما قبلها وما بعدها يصبحان أقل أهمية ومتعة ، ويضيف بأن الفنون البصرية عليها أن تركز على لحظات السكون (عالم الفكر، 2006). وبراي الباحثة فإن نظرية ليسنج لا تنطبق على محاور التصوير الفوتوغرافي جميعها، فأهمية صور الحرب تتمثل في

التقاط ذروة الحدث الحربي وذلك في جزء صغير جداً من الثانية، وهنا تعتبر الصور التي تمثل لحظات السكون أقل أهمية من الصور التي التقطت في قمة الحدث.



صورة 2-11، المصور لاري تويل Larry Towell، عام 1993م في فلسطين.



صورة 2-12، المصور ريموند دباردونReymond Debardon، عام 1982 في لبنان.



صورة 2-13، المصور لاري تويل، عام 2002 في فلسطين.



صورة 2-14، المصور رينيه بوري عام 1991 في لبنان.



صورة 2-15، المصور ستيف ماكوري ، عام 1991 في الكويت.


صورة 2-16، المصور كريس بيركينز Chris Perkins، عام 1982 في لبنان.

وترى الباحثة أن التطور الحاصل في المرحلة الثانية هو تطور مفاهيمي بالدرجة الأولى، حيث أدى هذا التطور إلى تغيير واضح في شكل صورة الحرب. في الصورة 2-16 مثلاً، يحتل العنصر الإنساني مساحة صغيرة من إطار الصورة، فحضور السيدة هنا هو حضور رمزي، فهي ليست موضوع الصورة بشكل أو بآخر، كما أن المتلقي لا يرصد إنفعالاتها أو معاناتها. فهي إشارة إلى الإنسانية ككل، وموضوع الصورة هو في خلفيتها، حيث أن هدم البناء هو دلالة على تشرد عدد كبير من الأشخاص.

وتتضح أهمية النص الفوتوغرافي في المستوى الثاني أي الرمزي، من خلال الحضور والغياب بين ما هو موجود وما يمكن أن يكون موجوداً. وبتعبير بارث (بارث، 1988)، فإن الرمز في هذا النص الفوتوغرافي ثابت، لكن المعنى يتعدد بتعدد القراءات وبمرور الزمن، وبذلك فإن الرمز نفسه متغير رغم أن حضوره ثابت في الصور الفوتوغرافية. ومن وجهة نظر الباحثة فإن حضور الرمز في النص الفوتوغرافي هو حضور ضمني، ويتمثل بترتيب العناصر داخل إطار الصورة وعلاقاتها ببعضها، وتحدد رمزية الصورة بالمساحة التأويلية بين الضمني والمباشر في وحدة متكاملة.

واستناداً إلى ذلك تنشأ مسألة هامة وهي القصدية، وبالتصوير الصحفي فذلك يعني ناحيتين، فالأولى هي نية الفنان الفوتوغرافي بتوثيق أكبر قدر ممكن من حالات الحرب، وتعني القصدية هنا حصر عناصر مشهد ما داخل إطار الصورة، ويكون الهدف منها إخبارياً، كما في الصور2- 17، و2-18. ففي الصورة 2-17 يبدو وعي الفنان الفوتوغرافي بالتقاط وتسجيل الحدث، مع الحرص على شمولية المشهد وتوجيه العناصر باتجاه الموضوع مباشرة، ويبدو ذلك في الصورة 2-18. بينما في الصورة 2-19 قصد الفنان توثيق حالة المكان، وقد يلتقط المصور عشرات الصور لمكان ما، ومن زاوية واحدة بانتظار الحدث. وتعني القصدية من ناحية ثانية نية المصور الفوتوغرافي بالبحث عن علاقات جديدة تربط العناصر الموجودة أصلاً في المشهد، وهنا يعيد تنظيم هذه العناصر لتضيف إلى جانب التوثيق البصري المباشر قدراً من التأويلات الممكنة، أنظر

الصور 2-20، و2-21، و2-22. قصد الفنان الفوتوغرافي في الصورة 2-21 ترتيب المشهد بما يحتمل تفسيرات عدة، وإضافة إلى ذلك فإن الصورة تضيف بعداً زمنياً آخر وهو زمن الصورة التي داخل الصورة. فالزمن الأول هو الذي التقط فيه إطار الصورة الكلي، والزمن الثاني هو الذي التقطت فيه الصورة الثانية(البورتريه) وهي جزء من الإطار الكلي، والزمن الثالث هو الذي مر على صورة البورتريه والذي أدى إلى غياب جزء من تفاصيلها. إن الصورة هنا تحمل علاقات معقدة من الناحية البصرية والناحية الفلسفية، وترى الباحثة أن قصدية الفنان في هذه الناحية لها دور هام في فهم دلالات الصورة الفوتوغرافية.



صورة 2-17، المصور لاري تويلLarry Towell، عام 2000م في فلسطين.



صورة 2-18، المصور كريستوفر أندرسون، عام 2000 م في فلسطين.



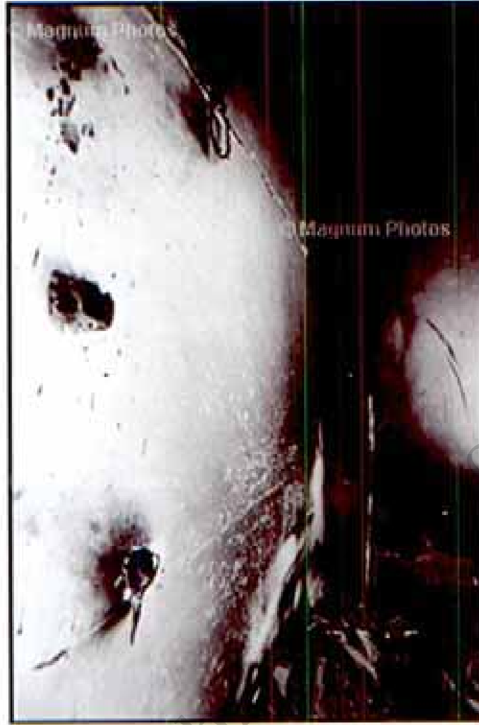
صورة 2-19، المصور كريستوفر أندرسونChristopher Anderson، عام 2003م في العراق.



صورة 2-20، المصور ستيف ماكوريSteve Mccurry، عام 1991م في الكويت.



صورة 2-21، المصور عباس عام 1991 في الكويت.



صورة 2-22، المصور لاري تويل عام 2002 في فلسطين.



صورة 2-23، المصور إلي ريدEli Reed، عام 1983م في لبنان.

مما سبق، فإن الصورة الصحفية وصورة الحرب تحديداً عليها أن تلتزم بحيز مكاني مباشر، وحيز زماني سبق وجوده (بارث، 1988). وفي هذا السياق يطرح مسألة هامة المنظر الفرنسي غي غوتييه ، ويصنف Guy Gauthierوهي وحدة النص البصري الصورة تبعاً لمحددات معينة ترتبط بأولويات الموضوع المصوَر. وهذه المحددات هي دلالة الصورة من حيث موضوعها وعناصرها، والتقنية المستعملة في إنتاج الصورة، وأهميتها باعتبارها مادة تنقل قصة خبرية (علامات،1996).

اعتبر غوتييه أن وجود أي من هذه المحددات في الصورة الفوتوغرافية يمنحها قيمة معينة، بينما ترى الباحثة ضرورة وجود هذه المحددات مجتمعة في كل صورة لمنحها القيمة الصحفية الإخبارية، والقيمة التقنية الشكلية. وبتعبير آخر فإن فنية الصورة لا تتشكل إلا بوجود الأبعاد الحقيقية والضمنية داخل الإطار، والأبعاد الحقيقية هي ترتيب العناصر ونسبها مقارنة بالواقع، بالإضافة إلى قياس المساحة والعمق داخل الإطار، وليتم ذلك فإنه يجب تلتقط الصورة ضمن تقنيات وظروف مختلفة، لتحقيق الحيز المكاني المباشر كما أشار إليه بارث. أما الأبعاد الضمنية فهي مجموعة الأفكار والمعاني التي يمثلها الحدث أو موضوع الصورة، وهي قابلة للتأويل ومتجددة بتجدد القراءات البصرية للنص الفوتوغرافي. ومن وجهة نظر أخرى يرى جون تاغ بأن الفوتوغرافي يتفاوت بتفاوت تقنياته، لكن عليه أن يحافظ على علاقات قوية مترابطة بين الوظيفة والتقنية والمعنى والتاريخ، وهذا الترابط يمنح الصورة معناها التسجيلي (Tagg, 1988). ويمكن وصف العلاقات التي تحدث عنها تاغ بأنها وحدة النص الفوتوغرافي، والتي من خلالها يمكن فهم دلالات الصورة المختلفة، فتحديد الروابط بين الوظيفة والتقنية والمعنى والتاريخ تشكل القاعدة الأساسية للصورة، والتي تعتبر مرجعاً لإثبات أو نفي فرضيات تحليل العمل الفوتوغرافي.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

النتائج

_ إن ما يحدد أهمية صورة الحرب هو دلالتها من حيث موضوع الصورة، وجودتها التقنية، وقدرتها على نقل المادة الإخبارية.

_ يتضمن تحليل العمل الفوتوغرافي ناحيتين. أما الناحية الأولى فهي فهم الأبعاد الحقيقية وهي القيمة الشكلية والتقنية، وأما الناحية الثانية فهي فهم الأبعاد الضمنية وهي رموز ودلالات الصورة التي تمثل مجموعة الأفكار والمعاني.

_ يعتبر ظهور الكاميرا الرقمية وما تبعها من تطورات تقنية، نقطة تحول هامة في مسار التصوير الصحفي بشكل عام وتصوير الحرب بشكل خاص.

_ قدمت صور الحرب في الشرق الأوسط في المرحلة الأولى 1948-1970م الأبعاد الزمانية والمكانية، مع التأكيد على الحرفية العالية والقيمة الشكلية للمشهد.

_ تغير مفهوم التصوير الصحفي وتصوير الحرب بشكل واضح في المرحلة الثانية 1971- 2003م، وقد تأثرت صورة الحرب بالتطور التقني والمفاهيمي بشكل عام. مما أدى إلى ظهور اتجاهات فلسفية تحتمل تأويلات عدة بالإضافة إلى رصد تفاصيل الحدث الحربي.

_ إن كثافة الإنتاج الفوتوغرافي أثر بشكل إجتماعي على تقبل مشاهد الحرب على أنها جزء من الوعي بالزمن الحاضر، حيث أنه في المرحلة الأولى كانت تعرض صور الحرب بعد انتهاء الحدث الحربي ومع مراعاة خصوصية الأشخاص في إطار الصورة. بينما المرحلة الثانية تعتبر صورة الحرب جوهر العملية الإخبارية بغض النظر عن حقوق الأفراد في الصورة، فهي تنقل عبر العالم في نفس لحظة وقوع الحدث.

ـ مرت صور الحرب بالشرق الأوسط بعدة مراحل تبعاً للتطور التقني الحاصل، أما المرحلة الأولى فقد ركزت على القيمة الشكلية للصورة الفوتوغرافية، أي ما يتضمنه الإطار من مساحات وتكوين وإضاءة دون التركيز على مضمون الصورة من الناحية الخبرية. وأما المرحلة الثانية فقد اهتمت برصد تفاصيل الحرب مع الحفاظ على القيمة الشكلية للصورة. ولكن المرحلة الثالثة عالجت مضمون الصورة دون مراعاة الجانب التقني، وهنا أصبح معيار الجودة لصورة الحرب هو قربها من لحظة وقوع الحدث الحربي، بعيداً عن قيمتها التقنية.

التوصيات

_ توجيه الباحثين والدارسين للبحث في مجال التصوير الفوتوغرافي، نظراً لقلة الدراسات في هذا المجال عموماً، وندرتها باللغة العربية على وجه الخصوص.

_ دعوة المختصين والباحثين في التصوير الفوتوغرافي لتأسيس مجلات ودوريات علمية محكمة، تعنى بنشر الدراسات الفوتوغرافية الفلسفية والعملية، وترجمة ونشر أهم الدراسات الأجنبية.

_ تحديث الخطط الدراسية في الجامعات ومعاهد الفنون بحيث تتناسب مع التطور المفاهيمي والفلسفي العام للصورة.

_ متابعة أهم التطورات التقنية وتطبيقها عملياً ضمن المساقات الخاصة بتخصص التصوير الفوتوغرافي.

_ تنظيم مؤتمر سنوي يناقش فلسفة الصورة وتطوراتها وعلاقتها بالفنون الأخرى، وذلك بدعوة أهم الباحثين والمختصين بالتصوير الفوتوغرافي.

المراجع العربية

إبرير، بشير. 1997م. النص الأدبي وتعدد القراءات. مجلة نزوى، العدد الحادي عشر.

الأجرب، حسين. 1986م. جذور حرب الخليج. دار الفكر للنشر والتوزيع.

الحمزة، خالد. 2006م. الفن والقبض على الزمن الحاضر ثم إطلاقه. مجلة عالم الفكر، المجلد 35.

العدول، جاسم، وآخرون. 1986م. تاريخ الوطن العربي المعاصر. العراق.

العلوي، مجيد. 2003م. التاريخ العسكري للشرق الأوسط 1940-2000م. مركز إبن رشد للبحوث، لندن.

بارث، رولان. 1987م. نقد وحقيقة. ترجمة. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري ودار لوسوي للنشر. باريس.

بارث، رولان. 1992م. لذة النص. ترجمة. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري ودار لوسوي للنشر. باريس.

رمضان، عبد العظيم. 2002م. الحقيقة التاريخية حول حرب أكتوبر 1973م. الهيئة المصرية العامة، مصر.

عمر، عمر. 1980م. دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر. لبنان.

فريد، فطين. 1984م. حروب لبنان. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان.

كونت، وليم. 1994م. عملية السلام الدبلوماسية الإسرائيلية والنزاع العربي الإسرائيلي منذ عام 1967م. مركز الأهرام، مصر.

منصور، سامي. 1981م. مذبحة لبنان الكبرى، حرب الإستنزاف العربية الجديدة.
المركز العربي للبحث والنشر، مصر.

المراجع الأجنبية

Adams, Robert. 1996. Beauty in Photography. Aperture, New York.

Barthes, Roland. 1980. Camera Lucida. Jonathan Cape, London.

Barthes, Roland. 1977. Image, Music, Text. Noonday Press Edition 1988. The United States of America.

Bresson, Henri. 1992. Henri Cartier Bresson: Photographer. Paris.

Burgen, Victor. 1984. Something About Photography Theory, ed. Wells. The Photography Reader. Routledge, London.

Benjamin, Walter. 2003. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Classic Books America.

Bourdieu, pierre. 1965. Photography: A Middle-Brow Art. Stanford University press.

Brothers, Caroline. 1997. War and Photography. Routledge, London.

Desnoes, Edmundo. 2003. ed. Wells. The Photography Reader. Routledge, London.

Editors. 1971. Photojournalism. Time- Life Books.

Editors. 1980. Documentary Photography. Time- Life Books.

Editors. 1971. Great Photographers 1840-1960. Time- Life Books.

Faber, John. 1960.Great Moments in News Photography.

Hons, Julia. 2005. Visual Codes of Secrecy: Photography of Death and Projective Identification. University of Wollongong.

London, Barbara. 2005. Photography. Pearson Education.

Moorehead, Caroline. 2009. Humanity in War: Frontline Photography since 1860. New Internationalist Pubs Inc.

Mullen, Leslie. 1998. Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in the Post Modern World. University of Florida.

Rosen, Marsit. 2002. Shooting The Dead. Cambridge Mass, The MIT Press.

Ruminske, Jarret. 2007. A Terrible Fascination, Civil War Photography and the Advent of Photography Realism. Youngstown State University.

Scruton, Rodger. 1983. Photography and Representation, Essays in the Photography of Art in the Aesthetic Understanding and Culture. London and New York Press.

Sontag, Susan. 1977. On Photography. Penguin, London.

Sontag, Susan. 2003. Regarding The Pain of Others. Hamish Hamilton, London.

Tagg, John.1988. The Burden of Representation: Essays on Photography and Histories. Macmillan, London.

Wells, Liz. 2003. The Photography Reader. Routledge, London.

مواقع الإنترنت

الحاج، بدر. 2009م. تاريخ التصوير الفوتوغرافي في القدس. استرجع من الموقع:

www.palestine-info.info/arabic/alquds/history/altasweer.htm

الزغبي، سمير. 1999م. مجلة أوراق فلسفية. استرجع من الموقع:

www.news.maktoob.com/articles/2228390

بنكراد، سعيد. 1996م. مجلة علامات. العدد الخامس، بلاغة اللفظ والصورة. استرجع من الموقع:

http://saidbengrad.free.fr/al/index.htm

رمضان، كريم. 2006م. استرجع من الموقع:

www.almoarekh.com/index.php?option=com_content&task=view&id=978itemid=26

عدنان، عبداللطيف. 2003م. الصورة كوسيط. استرجع من الموقع:

www.ofouq.com/today/modules.php?name=newsfiles=articles&sid=1582

كامل، عبدالعزيز. 2008م. ملف العراق. استرجع من الموقع:

http://www.albayan-magazine.com/iraq-file/03.htm

http://www.ideafinder.com/history/inventors/eastman.htm

http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_
MAG.AgencyHome_VPage&pid=2K7O3R1VX08V

http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm

http://www.nationalgeographic.com

Abstract

This research study discusses the significance of war photography in the Middle East between 1948 and 2003. It encompasses several historical, philosophical, and analytical aspects, where the historical aspect covers the history of photography and wars in the Middle East. The philosophical aspect considers the most important theories of photography and its relation to the photo in general and to photojournalism in particular. And finally, the analytical aspect that analyses the photos in terms of concepts, techniques, and functionalities.

The sample of the study was divided into two phases, where the first phase represents the period between 1984 and 1970, and the second phase represents the period between 1971 and 2003, based on a hypothesis that locate technical, philosophical, and conceptual differences in the sample photos. Each phase discussed

the photos with regards to technical developments, limitations of photo shooting, time of event and its significance in the photo, taking into consideration the most important theories of photography.

This study represents a discussion of war photography in the Middle East in terms of theory, concept, and significance, with emphasis on its aesthetic value by tracing the different philosophical trends and matching it to the critical and cultural context of war photography, and therefore its impact on the general understanding of photography.